

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Kateřina Kunová

Tělo a tělesnost v díle Svatavy Antošové

The Body and Corporality in the Work of Svatava Antošová

Praha 2010

PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

Ráda bych na tomto místě poděkovala zejména PhDr. Libuši Heczkové, PhD., a to nejen za cenné rady při psaní bakalářské práce, ale i za inspirativní semináře.

Velký dík patří také rodičům a kamarádům, kteří mě podporovali během studia.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 3. srpna 2010



.....

Kateřina Kunová

## Anotace

Tato práce se zabývá analýzou básnických sbírek a prozaických textů nekonvenční autorky Svatavy Antošové, jejíž tvorba je často označována za „provokativní“. Základem pro přístup k problematice těla a tělesnosti jsou texty Judith Butlerové a Michela Foucaulta. Práce se věnuje tomu, jakým způsobem jsou v heteronormativní společnosti utvářeny představy o „skutečném muži“ a „skutečné ženě“ a jaké společenské sankce následují za neplnění očekávaných rolí. Dále se zabývá postavením lesby v rámci zdánlivě jasně vymezené kategorie „žena“ a otázkou, zda je vůbec možné hovořit o „lesbické literatuře“, do níž bývá Antošová řazena. Samotná analýza je potom rozdělena do čtyř částí: koherence pohlaví/gender/touha, (z)ničené tělo, lesbi(ani)smus a zobrazení intimního styku. Na závěr je na několika rozhovorech s autorkou ukázáno, jak musí neustále čelit stereotypními otázkám ohledně své „jinakosti“. Cílem práce je v komplexnosti ukázat, jak je v díle Antošové zachycen právě onen pocit „jinakosti“, jenž je pociťován jak uvnitř, tak na povrchu těla.

**klíčová slova:** gender, lesbismus, lesbická literatura, queer, tělo, tělesnost

This bachelor's thesis focuses on the analysis of poems and prose by the unconventional writer Svatava Antosova, whose work is often labeled as „provocative“. Texts by Judith Butler and Michel Foucault serve as the basis for the approach to issues of the body and corporality. The thesis analyses the ways in which the concepts of the „real man“ and „real woman“ are formed in a heteronormative society and what kind of social sanctions are imposed on those who do not fit into these expected roles. It also deals with the role of a lesbian in a seemingly clearly defined category of „women“ and with the question if there really is such a thing as „lesbian literature“, which is how the work of Antosova is often labeled. The analysis itself is divided into four parts: coherence of the sex/gender/lust, the destroyed body, lesbi(ani)sm and the depiction of an intimate relationship. The final part then depicts, through several interviews with the author, how she constantly has to face all the stereotypical questions about her „queerness“. The point of this thesis is to show how, in all its complexity, the feeling of „queerness“ is captured in the work of Antosova – both on the surface of and inside the body.

**keywords:** gender, lesbism, lesbian literature, queer, body, corporality

# Obsah

<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Teoretická východiska .....</b>	<b>8</b>
1.1. Pojem gender a teorie performativních aktů.....	8
1.2. Queer teorie.....	10
1.3. Lesba v rámci kategorie „ženy“ a lesbická literatura .....	12
<b>2. Představení díla .....</b>	<b>16</b>
2.1. Poezie.....	16
2.2. Próza .....	18
2.2.1. Dáma a švihadlo.....	18
2.2.2. Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala .....	21
<b>3. Analýza .....</b>	<b>23</b>
3.1. Koherence pohlaví/gender/touha .....	24
3.2. (Z)ničené tělo .....	31
3.3. Lesbi(ani)smus.....	34
3.4. Intimní styk .....	41
<b>4. Autorka .....</b>	<b>50</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>54</b>
<b>Seznam použité literatury .....</b>	<b>56</b>

## Úvod

Jméno Svatavy Antošové, autorky náležící ke „generaci osamělých běžců“ (Bílek 1991), nonkonformních autorů 80. let, stojících mimo oficiální kulturu, se objevuje spíše na internetových stránkách věnujících se autorům z LGBT<sup>1</sup> minority než v literárněhistorických publikacích. Přitom tvorba Antošové není zanedbatelná: stála u založení literárního sdružení Patafyzické kolegium, podílela se na vydávání samizdatového občasníku *PAKO* a spolupracovala s řadou teplických umělců (skupina Půnebí, sdružení Šlauch, radikální balet Vyžvejkla bambule). Samizdatově vydala v 70. letech sbírky *Underwood* (1978), *Encefalické probuzení* (1979) a *Sen o velikém uniknutí* (1980). Přispívala do samizdatových sborníků Skupiny XXVI a roku 1987 debutovala v *Zeleném peří*, sborníku mladých autorů, kteří vystupovali v recitačním pořadu v klubu Rubín. Publikovala např. v *Literárním měsíčníku*, *Voknu*, *Kmenu*, *Tvorbě*, *Inicálech*, *Cosmopolitanu* a *Tvaru*, v němž působí dodnes.<sup>2</sup> Poslední kniha, básnická skladba *Vlčí slina*, vyšla v roce 2008 a je jejím devátým samostatným dílem.

V této práci však na Antošovou nebudeme primárně nahlížet jako na příslušnici severočeského undergroundu, ale jako na autorku, jež je, řečeno slovy z básnické skladby *...Aniž řála hlavou*, „pozřena svou jinakostí“ (Antošová, 1994a). „Jinakostí“ ve smyslu vybočení z heteronormativních předpokladů a požadavků, z toho, co je chápáno jako „přirozené“ a „normální“.

V první části práce budou představeny myšlenky Judith Butlerové, Michela Foucaulta a dalších teoretiků, kteří se zkoumáním toho, jak se v průběhu staletí mění způsob, jakým je nahlíženo na lidskou sexualitu, snaží ukázat, že kategorie, které se jeví jako nezpochybnitelné, stabilní a dané, takovými ve skutečnosti vůbec být nemusí.

Ve druhé části jsou krátce představena díla Antošové. Přiblížení odlišného charakteru jednotlivých sbírek je doprovázeno výňatky z dobových recenzí. Větší prostor je věnován dvěma prózám, v nichž jsou autobiografické rysy ženského „já“ nejmarkantnější.

Třetí část se věnuje rozboru textů Antošové. Bude nás zajímat, jak autorka ve svém díle zachycuje pocit vykořeněnosti, kdy tento pocit přichází a co k němu vede. Zásadní je tematizace těla a tělesnosti; na základě zmíněných teoretických přístupů si ukážeme, jak dochází ke stigmatizaci postav kvůli genderu nekorespondujícímu s pohlavím a touhou, a zaměříme se také na to, jak se duševní rozpoložení promítá do vnímání těla a jakým způsobem je znázorněn intimní kontakt. Svět Antošové próz, v němž téměř vše funguje „vzhůru nohama“, ukazuje, jak absurdní je tendence jednoduše kategorizovat a vymezovat

<sup>1</sup> Zkratka označující lesby, gaye a transgender osoby.

<sup>2</sup> Vycházíme ze Slovníku české literatury po roce 1945 [online].

hranice „připustitelnosti“ sexuálního jednání. Intimnosti se odehrávají na místech, kde probíhá vyprazdňování, a dochází k nim stejně snadno, jako kdyby se skutečně o vyprázdnění jednalo. Vulgárním jazykem je akcentována tělesnost, prostřednictvím „tabuizovaných“ slov je člověk nahlížen ve své materialitě.

V závěru práce bude na několika rozhovorech s autorkou přiblíženo, jak se staví k užívání pojmů, které by dle teoretiků *gender* a *queer studií* měly označovat ji samu a „škatulkovat“ její tvorbu.

Cílem této práce je nahlédnout na danou problematiku z více perspektiv a poté podat komplexní nástin toho, jak je tělo v literární tvorbě Svatavy Antošové pojímáno – ať už jako vězení, tlející hmota či objekt touhy.

# 1. Teoretická východiska

## 1.1. Pojem gender a teorie performativních aktů

Martin Fafejta ve svém eseji píše, že žena, ať už chce nebo nechce, je „vnímána jako potenciální objekt sexuálního zájmu mužů a z toho pro ni plynou určité povinnosti (být krásnou, být k mužům milou, vypadat jako sexuálně žádoucí objekt apod.)“ (Fafejta, 2002, s. 594). Zdůvodňuje to tím, že „v rámci ‚povinné heterosexuality‘ je totiž heterosexuality považována za normu, která určuje téměř veškeré naše viditelné chování“ (ibid.). A právě heterosexuality jako hegemonní princip, který předpokládá existenci dvou pohlaví (muž/žena), dvou odpovídajících genderů (rod; mužský/ženský) a touhu též v rámci binárních opozic, podrobuje Butlerová (2003) kritickému zkoumání. Butlerová upozorňuje na konstruovanost zmíněných kategorií, jež jsou produktem diskurzu a mocenských praktik. Vychází přitom z Foucaulta (1999), dle něhož důraz, který kladl stát 18. století na plnění manželských povinností, s sebou nesl i úkol „vypudit ze skutečnosti ty formy sexuality, které se nepodřizují striktní ekonomii reprodukce“ (Foucault, 1999, s. 45). Butlerová spolu s Foucaultem vystupuje proti tomu, že by existovala jakási přirozenost, jež by podléhala represím – naopak, ony represivní praktiky jsou právě nástrojem produkce sexuality. Ukazuje se, že i vymezení toho, kdo je „žena“, není tak jednoduché, jak by se mohlo zdát. „Kategorie ‚pohlaví‘ i ‚žena‘ jsou podle Butlerové nevyhnutelně regulativní a jakákoliv analýza, která je na nich založena, nekriticky rozšiřuje a dále legitimizuje tyto regulativní strategie jako součást režimu moci/vědění“ (Zábrodská, 2009, s. 38). (K otázce lesbické existence, jež nás bude v souvislosti s Antořovou zajímat, se dostaneme později.) Nemůžeme uvažovat o „přirozeném“ těle či pohlaví, „neexistuje žiadne primárne zažívanie (resp. pociťovanie) tela, ktoré by predchádzalo spoločensky zafixovanej skúsenosti“ (Kiczková, 2007, s. 43).

Ukazuje se, že vzájemné spojení mezi sexualitou a rodem stojí, jak bylo naznačeno výše, na dvou předpokladech: sexualita je „přirozená“ a „normální“ sex je heterosexuální. To, jak lidé sami sebe chápou a na druhé nahlíží jako na muže/ženy, se proměňuje v závislosti na historickém vývoji. (Gutková, 2002) Až do druhé poloviny 18. století byly podle Laquera pohlaví a tělo chápány jako sekundární. Tím, co mělo přednost, co bylo „skutečné“ a co určovalo vnímání pohlaví, byl gender. Ženské tělo se, v rámci jednoho modelu, mužského, jevílo jako menší verze (one-body-sex); rozdíl spočíval v tom, že genitálie žen se na rozdíl od mužských nacházejí uvnitř těla. Nové poznatky o anatomických rozdílech měly za následek nejen uznání existence dvou rozdílných těl, mužského a ženského, ale i upevnění psychických znaků mužského a ženského chování. (Duden, 2007) Postupně dochází



k ustavování toho, co je chápáno jako „protipřirozené“ a morálně zvrhlé; sexualita se v 19. století stává předmětem zkoumání různých věd a vědních disciplín – dostala se „do sítě diskurzů, vědění, analýz a příkazů“ (Foucault, 1999, s. 35).

Pro fungování ve společnosti je třeba být „poznatelný“ (identifikovatelný). „Poznatelnost“ se projevuje skrze gender. „Poznatelné“ sú tie rody, ktoré v istom zmysle vytvárajú a udržujú vzťahy koherencie a kontinuity medzi pohlavím, rodom, sexuálnymi praktikami a túžbou.“ (Butler, 2003, s. 36) V binární genderové struktuře je žádoucí, aby byl jedinec rozpoznán buď jako žena, nebo jako muž. Transgender lidé tyto hranice překračují – nedochází-li ke koherenci v triádě pohlaví/gender/touha, osoba se stává „nerozpoznatelnou“ a dočkává se společenských sankcí, stojí mimo normu. Butlerová chápe gender jako performativní, tedy že „konstituuje tú identitu, kterou sa sám chce stat“ (Butler, 2003, s. 45). Teorie performativity spočívá v myšlence, že ke konstituování subjektu dochází soustavným opakováním určitých způsobů jednání (gesta, pohyby, výrazy tužeb), které budí dojem, že jsou vykonávány právě subjektem, jenž jim předchází. „Rod je skôr identitou, ktorá je jednoducho konštituovaná v čase, je inštituovaná vo vonkajšom priestore prostredníctvom *štylizovaného opakovania aktov* [zvýraznění autorkou]“ (Butler, 2003, s. 192). Butlerová (2003) říká, že dochází k vytváření efektu vnitřního jádra nebo jeho podstaty, avšak toto se odehrává pouze na povrchu těla. Subjekt je tvořen tím, co je považováno za tvořené jím, a jsme nuceni věřit tomu, že tyto konstrukce jsou přirozené. Opakováním genderových norem, které se postupně usazují, vznikají představy o „skutečné/m ženě/muži“, i když „ideálu“ nikdy není možné dosáhnout. Již při narození, kdy se dítě označí jako „holka“, se započne proces, který Butler nazývá *girling*. Toto nucené „stávání se holkou“ – symbolická moc tohoto výrazu – řídí utváření tělesně aktualizované ženskosti, jež však žádné absolutní normy nedocílí. Ovšem je nutné, aby normu „citovala“, byla „holkou“, a tak se kvalifikovala jako lidsky žitelný subjekt a vyhnula se vyloučení z „normálu“. (Butler, 1999) Absencí ideální genderové normy a tím, že představa vzniká opakováním norem, vzniká prostor pro subverzi – genderové transformace mohou probíhat na základě selhání tohoto opakování či při parodii. Pevná a stála identita je „fantazmatickým efektem“ (Butler, 2003, s. 192), subjekt je v rámci společenského diskurzu povinen normy dodržovat, ale jejich destabilizace, nabourání – a tím pádem přehodnocení toho, kdo je vlastně „žitelným lidským subjektem“ – není zcela vyloučeno.

Tento přístup lze využít k analýze pojetí sexuální identity jak u postav v prozaickém díle Antošové, tak i v sebepojetí ženského „já“ v tvorbě básnické. Kvůli neplnění očekávaných rolí a vybočování ze zajetých představ o tom, „jak to má správně být“, jsou

postavy okolím zavrhovány, v lepším případě považovány za „divné“ či „šílené“. Jejich chování „se nehodí“, jsou napomínány, vystavovány opovrhlivým pohledům a jedovatým otázkám. Život v „nepřátelském světě“ nenabízí příliš cest k úniku – návštěva klubu pro úzký okruh jedinců, co jsou na tom podobně, je chvilkovou záležitostí a po alkoholovém opojení následuje opět vystřízlivění. Hlavní ženské postavy obou próz, které vyvolávají dojem, že jsou jakýmsi autorčíným alter-egem, reflektují okolí a sebe samé s notnou dávkou ironie. Svou „jinakost“ si uvědomují a neváhají si rýpnout do těch, kteří jsou svázáni stereotypy, těch, co se neoprostí od výše zmíněného požadavku „správné ženy“. V básnické tvorbě se do popředí ještě víc dostává pocit samoty; v básnické skladbě ...*Aniž ťala hlavou* se „já“ rozdojuje, není ani ženou, ani mužem, nýbrž ženamужem, jakýmsi „třetím pohlavím“, kterého bychom mohli (byť v jiné formě) nacházet již v Platónově Symposiu (2005).

## 1.2. Queer teorie

Název knihy Tamsin Spargové, věnující se vlivu konstruktivistických názorů Foucaulta a Butlerové na *queer teorii*, byl do češtiny doslovně přeložen jako *Teorie podivného* (2001). V praxi se však stále užívá termínu *queer*, nikoliv adjektiva „podivné“, které by se skloňovalo dle toho, k čemu se při označování váže. *Queer*, v angličtině původně mající významy jako „pochybný“, „podezřelý“ či tedy „(po)divný“, slouží v současnosti jako zastřešující termín pro to/ty, co stojí „mimo normu“, mimo heternormativní rámce. Slovy Davida Halperina: „Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers.“ (Halperin, 1995, s. 63)

Ačkoliv je *queer* i jeho překlady pejorativní, ti, kteří se jím identifikují, ho pojali ne jako urážku, ale jako něco, prostřednictvím čeho lze vyjádřit protest proti hodnocení, co je a co není „normální“. Podle Butlerové výraz *queer* [v cit. překladu P. Barši „teplouš“] „funguje jako jedna z těch řečových praktik, jejichž cílem je zahanbit jmenovaný subjekt či spíše jej vytvořit *prostřednictvím* [zvýrazněno autorkou] zostuzujícího oslovení.“ (Butler, 1999,

s. 756) Svou sílu získává opakovaným vyvoláváním, citací minulých interpelací. Subjekt je „zteploušován“ homofobickým společenstvím, které opakovaním urážky odráží předcházející jednání a navzájem tak mluvčí z minulosti i přítomnosti spojuje. (Butler, 1999) Pojem *queer* však převrací popírající moc, již měl, a „subjekt, z něhož veřejný diskurs prostřednictvím různých typů homofobické interpelace dělá ‚teplouše‘, *přebírá* a *cituje* (paradoxně, ale také slibně) samotný tento termín, a vytváří tak diskursivní základ opozice vůči němu“

(Butler, 1999, 762). V této souvislosti pak Spargová hovoří o *queer* jako o „odvážnější[m] a záměrně[m] předvádění rozdílu, který se nechce asimilovat ani nechce být tolerován“ (Spargo, 2001, s. 37). Nejde tu jen o „jinakost“ týkající se LGBT identit, *queer* zahrnuje i heterosexuály nezapadající svým jednáním do tradičních standardů. Je tedy zřejmé, že hranice toho, co je *queer*, není příliš ostrá, a tím pádem není ani vymezení *queer teorie* zcela jednoznačné.

Pojem *queer teorie* zavedla na začátku 90. let Teresa de Lauretisová, aby se vymezila vůči dojmu homogenity, který vyvolával název „gay and lesbian studies“. O tři roky později se od pojmu *queer teorie* však distancovala, neboť nezačal sloužit původnímu záměru. (Jagose, 1996) Dle Spargové není *queer teorie* „jediným nebo systematickým koncepčním či metodologickým rámcem, ale souborem intelektuálních potyček se vztahy mezi sexem, pohlavím a sexuální touhou. [...] Termín popisuje různorodou škálu praktik a priorit: četbu o líčení touhy po stejném pohlaví v literárních textech, hudbě, obrazech; analýzy sociálních a politicko-mocenských vztahů sexuality; kritiky systému sexu a pohlaví; studie o transsexuální a transpohlavní identifikaci, o sadomasochismu a zvrácených tužbách“ (Spargo, 2001, s.14).

Ti, jež se *queer teorii* věnují, rozvíjejí Foucaultovy myšlenky, obsažené v *Dějínách sexuality* (orig. poprvé 1976). Jak bylo nastíněno v předchozí kapitole, sexualita je v 19. století objektem zájmu různých vědních disciplín; zkoumáním dochází k ustavování identit. Co bylo dříve hříšné či trestným činem, se stává identitou. Původcem už není „potenciálně každý“ – „homosexuál 19. století, to už je osobnost: má svoji minulost, anamnézu a dětství, charakter, způsob života; také ale morfologii s indiskrétní anatomií, a možná i tajuplnou fyziologii. [...] Sodomita byl heretik, homosexuál je reprezentantem druhu“ (Foucault, 1999, s. 53). Foucault tedy chápe sexualitu jako historicky proměnnou konstrukci; dle konstruktivistů je sex se stejným pohlavím něco, co nabírá různé kulturní významy v závislosti na historickém kontextu. Opačný postoj zaujímají esencialisté. Identitu pokládají za vrozenou a neměnnou; homosexualitu považují za jev, který existuje napříč časem a má vlastní dějiny. (Jagose, 1996) Z důvodu nemožnosti vše zcela jednoznačně kategorizovat vznáší David Halperin (1990) otázku, zda lze např. na sexualitu mužů v antickém Řecku či guinejských kmenových náčelníků pohlížet stejným způsobem jako na sexualitu současného homosexuála – zda lze hovořit o *stejných sexualitách*. Zdá se, že lze spíše uvažovat o pluralitě sexualit.

Jak vyplývá z definice Spargové, *queer teorie* není literární teorie. Slovy Roara Lishaugena *queer teorie* „představuje mnohem spíše postoj jednotlivého vědce k látce, často

kombinovaný s aplikací jiné teorie“ (Lishaugen, 2006, s. 244). Osobně pak preferuje kombinaci *queer* postoje s „novým historismem“ – tomu „jde o to umístit literární text v historickém kontextu a zjistit, jak literatura odráží to, co ji obklopuje, nesmí však redukovat literaturu na historickou poznámku“ (ibid.). V tomto případě tedy to, jak je v literatuře zobrazováno, co lze zahrnout pod termín *queer*.

### 1.3. Lesba v rámci kategorie „ženy“ a lesbická literatura

Ve SSČ nalezneme ve výkladu významu slova *žena* na prvním místě definici *dospělá osoba ženského (samičího) pohlaví* (mj. např. vdaná), na druhém *provdaná žena* a na třetím *manželka*. Slovník má samozřejmě omezenou kapacitu, ale jak je řečeno v předmluvě, autoři slova „dokládají typickými spojeními“.<sup>3</sup> Že je žena charakterizována zejména vztahem k muži, dokazují např. i články v časopisech, které jsou dále specifikovány jako „ženské“ (potažmo „mužské“). Drží se heteronormativního řádu, drží se představy jednoty pohlaví-gender-touha. Ke *Cosmopolitanu* patří slogan „nejčtenější časopis pro mladou ženu“; vedle stálých rubrik jako Zdraví a krása, Slavní a žádání jsou tu také Muži a vy či Sex a láska – např. v čísle 6/2010<sup>4</sup> s podtitulkem „Přímé a jasné odpovědi na všechno, co vám (nebo jemu) vrtá hlavou“. V rubrice Móda a krása se ženám radí, jak se správně obléci na pracovní pohovor – košile, sukně a kabelky jsou označovány za jedny „ženských zbraní“ a módní seriál nese název „Ano, šéfe“. Na ženské tělo je vyvíjen disciplinační tlak, na jeho podobu jsou neustále kladeny přísnější nároky. „Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other.“ (Bartky, 1997, s. 140) Bartkyová rozlišuje tři kategorie takovýchto disciplinačních praktik: „those that aim to produce a body of a certain size and general configuration; those that aim to produce a body of a certain size and general configuration; those that bring forth from this body a specific repertoire of gestures, postures, and movements; and those directed toward the display of this body as an ornamental surface.“ (Bartky, 1997, s. 132)

Západní ideál ženského těla připomíná spíše tělo dospívajícího chlapce než dospělé ženy. Jelikož těla průměrných žen neodpovídají těm, jež jsou prezentována v časopisech a televizi, musí držet diety, které jsou náplní článku v každém čísle. Vedle diet je tu jako další disciplína, která má sloužit k udržení si toho „správného“ tvaru těla, cvičení, které se zaměřuje na „problémové partie“. Ženy jsou disciplinovány v tom, jak mají sedět, jak se pohybovat; musí zabírat co nejméně místa. Řasenky, stíny, rtěnky, tvářenky, denní krémy,

---

<sup>3</sup> SSČ, s. 6.

<sup>4</sup> *Cosmopolitan* 6/2010, s. 8.

noční krémy, krémy proti vráskám – to vše a mnohem více slouží k udržování ženského těla jakožto okrasného povrchu. (Bartky, 1997). „The disciplinary practices [...] are part of the process by which is ideal body of femininity—and hence the feminine body-subject—is constructed“ (Bartky, 1997, s. 139). Toto tvrzení je v souladu s Butlerovou (2003) a jejím zpochybněním „přirozeného“; „feminní“ se ukazuje jako konstrukt. Dochází k opakování feminizujících praktik, jimiž se žena vymezuje vůči mužství. Disciplinující síla je všude a nikde, dohlížitelem je každý a zároveň nikdo konkrétní. Anonymita síly a absence formálních institucionálních struktur, které by dohlížely, vytváří dojem, že produkce feminity je naprosto dobrovolná či přirozená. (Bartky, 1997)

Je zcela patrné, že Cosmopolitan a další magazíny se čtenářkou-lesbou „nepočítají“. „Institute povinné heterosexuality vyzývají ženy, aby byly milé, krásné apod., a tak se mohly stát *předmětem* [zvýrazněno autorem] mužské touhy.“ (Fafejta, 2002, s. 597) Nabízí se otázka, nakolik vůbec tedy lesba spadá do kategorie „žena“. Barša (1995, s. 774) podotýká, že „ženství“, jako opěrný bod feministické politiky, je nástrojem potlačení jiných diferencí, například lesbické, která poukazuje k existenci menšiny v rámci obecné kategorie „žena“ “. Považuje-li se za feminní heterosexuální žena a považuje-li za feminní lesba, nemusí to znamenat, že si osvojí stejné způsoby chování. Tyto způsoby chování mohou být i rozdílně interpretovány – zatímco lesba typu femme může nalíčená a v šatech být považována za lipstick lesbian, jež paroduje heterosexuální ženskost, u heterosexuální ženy by se totéž mohlo vykládat jako výraz podřízenosti mužům. (Mills, 2007)

V rozsáhlé knize *Krásnější než láska mužů* se Lillian Fadermanová snažila „vytvořit [...] použitelnou minulost [zvýrazněno autorkou] pro ty současné ženy, které se prohlašují za ‚lesby‘ “. (Faderman, 2002, s. 24). Za hlavní definiční rys lesbických vztahů nepovažuje genitální sex, ale spíš intenzivní citovou komunikaci a erotický kontakt. Tvrdí, že pro ženy bylo kdysi „normální“ zamilovávat se do jiných žen; medicínský diskurs ve druhé polovině 19. století však „romantické přátelství“ patologizoval. Protože *lesbismus* vytváří dle Adrianne Richové klinické a limitující omezení, zvolila si termíny *lesbická existence* a *lesbické kontinuum*. *Lesbická existence* naznačuje obojí – jak fakt historické přítomnosti leseb, tak i neustálé utváření významu této existence. *Lesbické kontinuum* v jejím pojetí sice stejně jako u Fadermanové nezahrnuje pouze skutečnost, že žena měla genitální zkušenost s jinou ženou (případně po ní vědomě toužila), ale zohledňuje takové typy vztahů, jako např. i dávání a přijímání praktické a politické podpory či spojení proti mužské tyranii. Domnívá se, že klinická definice *lesbismu* je značně omezující, neboť vyloučila ženské přátelství a kolegiální. (Rich, 1996)

‡

Doposud jsme si ukázali, že vymezení pojmů týkajících se identity je vskutku obtížné. Bud' je definice okleštěná, nebo má záběr naopak příliš široký. Jak poznamenává Bonnie Zimmermanová, „všechny ‚zahrnující‘ definice lesbismu riskují stírání rozlišení mezi lesbickými a nelesbickými přátelskými vztahy mezi ženami nebo lesbickou a žensky zaměřenou identitou“ (Zimmerman, 2007, s. 85). Podobné složitosti nastávají i při zamýšlení se nad *lesbickým textem*. Může být psán lesbou, může to být text o lesbách (napsán mužem nebo heterosexuální ženou), či text vyjadřující lesbickou „vizi“. Jak ale určíme, že dotyčná je lesba, či jak uspokojivě popíšeme vizi, je již složitější. (Zimmerman, 2007) Svatava Antošová, označována za „lesbickou básnířku“, je na Wikipedii řazena do kategorie „LGBT spisovatelé a spisovatelky“. „Kategorie zahrnuje zejména takové literáty, kteří příslušnou sexuální orientaci či identitu veřejně deklarovali, čímž se tato okolnost stala součástí jejich veřejné identity. Orientace či identita mohla mít přímý, nepřímý nebo i žádný vliv na jejich autorskou činnost.“<sup>5</sup> Antošová ve své tvorbě intimní vztah dvou žen zachycuje a o její sexuální orientaci se nespekuluje, neboť prošla *vnějším coming outem*, ale připouští-li se, že u autorů zařazených do uvedené kategorie orientace či identita na jejich autorskou činnost *žádný vliv mít nemusela*, je otázkou, proč je tedy nutno autora/autorku takto specifikovat. V návaznosti na to, jaké těžkosti jsou s určováním autorky-lesby, Zimmermanová dodává, že problém definice zhoršuje problém mlčení – „spisovatelky, umlčené homofobní a misogynní společnosti, byly nuceny přijmout kódovaný, zastřený jazyk a vnitřní cenzuru.“ (Zimmermann, 1997, s. 89) Hovoří o vysvobození, které pro lesbu musí začít právě jazykem – nejedná se však již o psaní v kódu, ale o experimenty s literárním stylem patriarchátu u moderních lesbických autorek. Podle Fadermanová (2002) je styl lesbické prózy často nelineární, autorky překračují hranice literárních forem, jež jsou uvaleny patriarchátem. Zimmermanová (2007) se správně ptá po tom, jak si v tom případě vysvětlíme nelineární experimentování mužských heterosexuálních autorů, ale zároveň uznává existenci významného překrývání mezi experimentálním a lesbickým psáním.

Obecně lidské zkušenosti, jimiž se zabývá lesbicko-feministická literatura, jsou přece jen filtrovány přes sexuální orientaci protagonistky (Faderman 2002). Adrienne Richovou údajně rozčílilo, když její dvě kamarádky se svými milenci četli její sbírku a „cítili ‚univerzalitu‘ jejích básní. Richová pocítuje odpor ke snahám rozmělnit smysl jejích textů poukazy k ‚androgynnosti‘ či ‚humanismu‘, ke snahám o asimilaci lesbické zkušenosti pomocí tvrzení, že partnerské vztahy jsou vlastně vždycky stejné a láska je vždycky obtížná.“ (Faderman, 2002, s. 489) Naproti tomu Václav Jamek považuje domněnku, že

<sup>5</sup> Kategorie: LGBT spisovatelé. In *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online].

heterosexuálního čtenáře se homosexuální zkušenost nemůže citově dotknout, protože je příliš vzdálená, cizí a nepochopitelná, za nesmyslnou. Člověk má jen jedno milostné ustrojení, byť s mnoha variacemi. „[...] základní vzorce veškerého milostného života jsou stejné: já a ty; ty jako prostředek nebo jako cíl; přijmout sám sebe, přijmout druhého, být jím přijat; navzájem srovnat požadavky hlavy (vědomí a svědomí), srdce a smyslů; překonat protivenství světa“ (Jamek, 2005, s. 10). Z jeho hlediska se pak pokusy o vymezení toho, co je „lesbická literatura“, musí jevit bezpředmětně – „[...] není vhodné hovořit o specificky ‚homosexuální literatuře‘ ani o ni usilovat; dá se nanejvýš mluvit o literatuře vyjadřující, pojímající homosexuální zkušenost“ (ibid., s. 11). Staví se proti pojetí homosexuality jako zmrzačení lidského údělu, protože ta je jeho součástí zkrátka proto, „že lidský úděl není totožný s ideálem zdravého člověka (kterýžto ideál mu není nadřazen, nýbrž je z něho více či méně správně odvozen): omezenost a zranitelnost patří k údělu všech“ (ibid.).

Život homosexuálního jedince má však určité rysy, které jsou okolím vnímány jako odlišné; Zimmermanová (2007) vidí v analyzování určitých témat a metafor jako *lesbických* jeden z úkolů lesbické feministické kritiky. Ve způsobu zobrazování postav a ve výběru tématu se pocit „jinakosti“ či nepřijetí „role ženy“ odrážejí. To, že lesbické páry musí čelit dotazům, která z nich „*dělá* chlapa“, ukazuje heterosexistickou představu o tom, že ženu je třeba „doplnit“ mužem, a není-li tomu tak, zjišťuje se, kdo z páru se chová *jako* muž, tj. zastává ve vztahu aktivní, dominantní roli. Tematizováno bývá právě „hraní rolí“, a to jak *butch* a *femme*, tak i to, jak lesby nabourávají genderové konstrukce a jak na to reaguje okolí. Příslušnost k menšině dále implikuje neopětovanou lásku a problémy s přijetím sebe sama vedoucí až k úvahám o sebevraždě.

Nastínění toho, jak si lesba stojí v rámci kategorie „ženy“, jak je konstruováno „feminní“ a jak se vyděluje „lesbická literatura“, bude potřebné při analýze textů Antošové. Zároveň se na základě rozhovorů a recenzí ukáže, jak překvapivě se liší jednotlivé pohledy – včetně toho samotné autorky – na to, co je výše postulováno.

## 2. Představení díla

### 2.1. Poezie

Při vydání prvotiny *Říkají mi poezie* (1987) sice ještě Antošová pro veřejnost nebyla *tou lesbickou básnířkou*, což ovšem neznamena, že by byla zbavena jakékoliv nálepky: byla *básnířkou-dělnicí*. Ve sbírce je představena jako talent, jenž se vynořil z „jinak až příliš rozvodněné a téměř bezbřehé řeky amatérské tvorby“, a jako „dělnice ze smaltovny“<sup>6</sup>. Teplická dělnice, jež téhož roku publikovala v almanachu Zelené peří – to je Antošová konce 80. let. Kapitola, kterou Antošové věnoval Petr Bílek v knize *Generace „osamělých běžců“*, nese název *Rebel, ale ne bez příčiny*. Zaobírá se v ní básněmi, co vyšly ve zmíněném almanachu; Antošová nepřichází s oslavnými verši, ale staví do kontrastu ideál a realitu. Právě tento protiklad, který jakožto dělnice pocítuje v nekonečných směnách, vede k pocitům úzkosti. Bílek poznamenává, že za drsnými slovy je přece jen cítit čistota a že i za smyslovou konkrétností v erotické oblasti nalezneme cudnost; v tom spatřuje další protiklad skutečnosti a ideálu. Díky síle antiiluzivního gesta působilo těch pár básní v almanachu jako zjevení, a proto *Říkají mi poezie*, v níž je „proti“ kompenzováno méně působivým „pro“, vyznívá pouze jako dovětek. (Bílek, 1991) „I když nechtěla vlastně nic víc, než jen si tak trochu povzdechnout, tam se nyní s potřebou vyslovovat i pozitivní hodnoty mísí rozpačitost, statické obcházení kolem, uchylování se k enumeracím, rozbíhání se do šířky,“ píše Bílek (ibid., s. 54). Na otázku, jaký vztah má Antošová ke svým knihám, odpověděla, že se ke své prvotině už nedokáže vrátit, že si je v ní nějak cizí. (Správcová, 2007) Nás však bude zajímat, jaké podoby zde nabývají těla, jež jsou vystavena psychické i fyzické zátěži; těla, po nichž se touží, a těla zdeformovaná, která jen odráží marnost každodennosti.

Po třech letech následovala sbírka *Ta ženská musí být opilá* (1990), obsahující i několik básní, jež později vyšly jako celek až v *Kalendáři šestého smyslu* (1996), který byl inspirován Jarryho patafyzickým kalendářem. Jedná se např. o známou báseň *Drbna*, v níž je poprvé explicitně zachycen intimní styk dvou žen. Některé básně výrazně tíhnou k příběhovosti, všechny jsou však vystavěny na základě asociování metafor; často to jsou vzpomínky (např. b. *Zoja která byla mým dragounem*: „V té době nosila ježka / a chtěla mermomocí do Uhorodu“ [Antošová, 1990, s. 71] ) a konfrontace minulého a přítomného, z nichž vyplývají na povrch ztráty (b. *Krajiny nenávratna*: „Zestárly jsme / v čase“ [ibid., s. 86] ). Na celkovém ladění sbírky se podílí i tematizace opilosti. Anonymní jedinci se „opili šalebnou griotkou bublinkové pravdy“ (ibid., s. 25; b. *Jakákoliv jiná barva*), opilá jsou

<sup>6</sup> KOVÁŘÍK, Miroslav. Doslov. In *Říkají mi poezie*, 1987.



těla, jež v *Drbně* podléhají touze... V básni *Opičí láska* čteme o „alejších slušnosti a zasnub alkoholu s nekonečným slzavým údolím“ (ibid., s. 38), z *K-2* pochází verš, který dal název celé sbírce. Jakási opilost jako kdyby texty prostupovala, ne však jako opojný pocit, ale halucinogenní stav, jenž dává za vznik fantazijním obrazům. Pro čtenáře není porozumění zrovna jednoduché – je-li tedy vůbec možné, jak pochybuje Zuzana Dětáková (1998). Ta Antošové vytýká verbalismus, kvantitu na úkor kvality; místo toho, aby Antošová vyjádřila při zpracování milostné tematiky hloubku citu, volí květnatý popis, který neumožňuje prožitkům věřit, natož je spoluprožívat.

V roce 1994 vyšly *Tórana* a *...Aniž t'ala hlavou*, lišící se jednak jedna od druhé, jednak od básnických knih předchozích. Antošová o nich hovoří jako o dvou sestrách – „jedna v bílém, druhá v černém“ (Správcová, 2007, s. 4). V básních *Tórany* už nenalezneme žádné kolektivní „my“, ale ženské „já“ vyslovující se k lásce k druhé ženě. Sbírka je rozdělena na čtyři části (*Ultima Thule*, *Království zeleného měsíce*, *Sargassum*, *Tórana*) a básně, více útržkovité a sevřenější, obsahují četné narážky na antickou mytologii. Název sbírky v překladu znamená „brána“, což lze symbolicky vykládat stejně jako jámu na začátku následující kapitoly; brána však může být chápána i jak vstup do lidského nitra, a to nejen do sebe samých, ale i v souvislosti ve vztahu k druhým; brána též může od sebe oddělovat dva různé světy.

*...Aniž t'ala hlavou* je rozsáhlá báseň rozdělená na několik částí, v níž „ženamuz“, pranýřován kvůli své jinakosti, hledá porozumění. Verše jsou naléhavé; jsou to výkřiky, prosby o pomoc, vyjádření neúnosné tíhy samoty. „Je vůbec možné neublížit si? / je možné vydržet a doufat / že se nestanu obětí své kořisti? když onou kořistí je samota?“ ptá se ženamuz (Antošová, 1994a, s. 17). Dovolává se o „bytí nikým“ („dovol mi, Nikdo / nikým být / dovol mi sebe odtud / odstranit“ [ibid., s. 26] ). V nicotě se objevuje člověk, „nízko sama“ (ibid., s. 30), který se všude rozlézá, a nakonec je zabit. „Stál jsem nad ním / jakoby nad sebou / sebeklam obnovený v pahýlu“ (ibid., s. 32) – Mojmír Trávníček spatřuje v tomto zabítí „škleb sebeklamu – sebevraždu“ (Trávníček, 1995, s. 52).

Sbírka s názvem *Ještě mě nezabíjej!* s podtitulkem *dvánáct nekrofilních grotesek a jedna černá pohádka* vychází po delší pauze až roku 2005. Jestliže převažovaly v předcházejících básních dlouhé volné verše, většinou nedělené do strof, ve *dvánácti nekrofilních groteskách a jedné černé pohádce* jsou osamocena jednotlivá slova, verše několikaslabičné a je tu patrný posun k rytimizaci. Antošová zde překračuje hranici toho, co bylo dosud v její tvorbě považováno za provokativní – dřívější občasné užití vulgárních slov nelze rovnat s makabrozními scénériemi, „neko-erotikou“ a verši typu „Kdo koho kouřil

o sto péro / kdo koho lízal do mrtva / těžko říct“ (Antošová, 2005, s. 35). Těla podléhají hnilobě, zjevují se ve své materialitě; dávná milenka v básni *Ma chérie* je scvrkávající se hmotou, po níž lezou mravenci, mluvčí v *Jedné vnitřnosti* vyndává lidské vnitřnosti z igelitové tašky. Dle Vladimíra Novotného (2006) „lze mít za to, že všechny provokativně obludné básnické výjevy [...] představují ze všeho nejvíc postmoderní memento, vykřičené a vyúpěné tváří v tvář obludnostem nynějšího světa – obludnostem, které se na nás valí jako vlna za vlnou a kterých bude nepochybně přibývat.“ Tělesnost, vulgární mluva a černý humor jsou příznačné i pro *pornogrotesku*, která vyšla v témže roce jako *nekrofilní grotesky*, tedy pro druhé prozaické dílo *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*.

Poslední básnická skladba *Vlčí slina* (2008) vznikala v letech 1996–2006. Je rozdělena do tří částí: *Churmukum*, *Dav beznoh* a *Bohoděj*. Opět se tu objevuje motiv smrti, rozpad těla i duše. V této práci ovšem *Vlčí slině* pozornost věnovat nebudeme.

## 2.2. Próza

### 2.2.1. Dáma a švihadlo

Nepočítáme-li *Kalendář šestého smyslu* (1996), který obsahoval básně z let 1981–82, vyšla Antošové prozaická prvotina *Dáma a švihadlo* (2004) po desetileté pauze. V rozhovoru s Radimem Kopáčem, který se ptal na souvislost s Poeovou *Jámou a kyvadlem*, hovoří Antošová o svém opakujícím se snu, který jako by vypadl z rozebíraných příkladů z *Výkladu snů* Freudových: propadává se do jámy a někdo seshora hází lano, resp. švihadlo – *Jáma a švihadlo*. Později si všimla, že ten někdo je divná paní – *Dáma a kyvadlo*. Ovšem Antošová si to „nechtěla rozházet s templáři“ (*Foucaultovo kyvadlo*) a ani „s Edgarem Allanem“ – zbyla tedy jen poslední možnost: *Dáma a švihadlo* – „a máme tu parodii“ (Kopáč, 2007, s. 18). Autorka, jejíž odpovědi jsou vždy svérázné, však na otázku reaguje i jednou dosti výstižnou větou: „Jámy mě obklopují celý život.“ (ibid., s. 17) Jáma, jak známo, je právě dle Freudova výkladu jedním ze symbolických znázornění ženského pohlaví (Freud, 1998), hojně se objevuje i ve snových zápiscích Jindřicha Štyrského.<sup>7</sup> Společné motivy se Štyrského tvorbou bychom našli i v některých básních, kde je patrný vliv surrealismu.

Svatava, alter-ego autorky, je hlavní postavou a zároveň vypravěčkou prózy *Dáma a švihadlo*. Formou vnitřního monologu a ve střídajících se časových rovinách je zde

<sup>7</sup> Štyrský se ve snu vidí jako 8-10letý; podotýká, že měl po probuzení živý pocit, že souloží jako dítě. Hrají si s Emilií v zahradě a vhadzují do jámy rozbité předměty. Do jámy si poté usedají. Objevuje se v ní kůl, jenž „chvílemi v ní tančí jako palička v hmoždíři a chvílemi se pohybuje těžce nahoru a dolů jako stoupa“. ŠTYRSKÝ, Jindřich. Druhý sen o Emilii. In *Sny*, 1970, s. 22.

zachycen průběh několikaletého milostného vztahu s Ofelkou, který Svatavu vysává stejně jako nemožnost trvalého úniku ze zkorumpované společnosti. Podtitul *lesbicko-killerská parodie s autobiografickými prvky* mimo jiné předznamenává, že jistou roli zde bude hrát homosexuální orientace, jejímž vyobrazením se také budeme zabývat, a po přečtení víme, že *killerská* má spojitost s definitivním ukončením zmíněného – lesbického – vztahu. Sjezdy severočeských básníků, práce v časopisu pro ženy a pohybování se v lesbické komunitě mají bezesporu předobraz v zážitcích Antošové.

Dynamika vyprávění je udržována dialogickými pasážemi a autorčinou schopností vystihnout jednou větou vše podstatné. Příběh sledujeme od konce: „Je to pár minut, možná půl hodiny, co jsem ji zastřelila,“ (DaŠ, s. 5)<sup>8</sup> začíná Svatavin monolog. Přítomnost však záhy střídá retrospektivní vyprávění, jež čtenáře seznamuje s tím, kde se Svatava s tím, koho zastřelila, tedy Ofelkou, poprvé setkala. Vzpomínky na dosavadní život střídá současnost, kdy opilá Svatava sedí nad ránem u baru a pozorujíc toplessku přemítá o sobě a o svém činu.

„Neschopnost jít s většinou“ je u Svatavy podmíněna dvěma faktory: jakýmsi „bohémstvím“ a odlišnou sexuální orientací. Alkoholické dýchánky doprovázené četbou básní (nebo srazy básníků doprovázené popíjením alkoholu?), finanční problémy, probouzení do šedých dnů a milostné vztahy, které mají průběh jako na horské dráze. Svatava vše ironicky glosuje, ostatně ví, že jinak proti zaběhlým konvencím příliš bojovat nemůže. Antošová zvolila hovorový jazyk s notnou dávkou vulgarismů, stejně tak pro popis intimních scén je příznačná otevřenost. Jenže jinak to nelze – společnost, taková, jak ji vnímá postava Svatavy, funguje na základě nesmyslných pravidel; irituje ji všudypřítomná přetvářka, klišovitost a pózy. Svatavin postoj je patrný z komentování akcí, které navštíví, např. z průběhu vernisáže: „Nejvyšší Patrolní zatím úpěl v objetí hysterické blondýny s nosem vraženým do jejího dekoltu. Fotograf se činil. Nuly, o kterých se mluví, jen naprázdno polykaly a záviděly. Tuhle vernisáž projely.“ (DaŠ, s. 156) Nemilosrdná je i k sobě samé: „Můj život. Můj stále ještě život, můj hnus. Obojí smrsklé na několik přátel a milenek, na několik divokých jízd prázdnou lidství. Obojí odehrávající se na úzkém špinavém pruhu mezi sexem a iluzí.“ (DaŠ, s. 224)

Nejen obsahy a způsob promluv postav vybočují z „normálu“, i jejich vzhled a pohyby jsou většinou popisovány tak, že působí tragikomicky. Vše však koresponduje s absurditou situace. Jako příklad si uveďme příjezd Svatavy a jejích přátel do Příchovic na autorské čtení a moment, kdy se ocitají ve farní jídelně. „Všichni jsme psali kontroverzní básně, pili hektolitry alkoholu, dělali výtržnosti, a hlavně – v nic jsme nevěřili (DaŠ, s. 229),“

---

<sup>8</sup> Kvůli častému citování budeme pro přehlednost nadále označovat Dámu a švihadlo (2004) jako DaŠ.

charakterizuje skupinu Svatava. Právě tato sestava je ubytována ubytována v katolické faře. V jídelně si Svatava sedá „vedle obra, kterému přezdívali Semtex“ a zahlídne svou kamarádku Labinu. Ta se „tulila k jakémusi svalnatci“, který „vypadal jako koláž všech jejích dosavadních milenců“. Zatímco tedy Labina pod obrázkem Panny Marie vysílá „spiklenecké posunky, že „to je on, božský Standa“, hledá Svatava očima Suzukiho. Ten se „kymácel na židli a snažil se dát svými pohyby alespoň nějaký rytmus totálně nerytmické básni, jež se drala z hrdla právě předčítajícího katolického teenagera“ – za ním Kurdové „upírali své pohledy na retardovanou dívku s růžovou mašlí, sedící u klavíru vedle faráře (DaŠ: 236).“ Katolické prostředí stojí v kontrastu se založením Svatavy a jejích přátel. Muž, vedle kterého si Svatava sedá, vyčnívá stavbou postavy a přezdívkou z vojenského prostředí. Labina se se svým novým milencem předvádí pod svatým obrázkem a Suzukiho kymácení se jako by vůbec nenarušovalo průběh večera. Vše podtrhuje volba sexuálního objektu Kurdů – nejde jen o *dívku u klavíru*, ale dívku u klavíru *vedle faráře*, která je navíc *retardovaná*. Ozdobena *růžovou mašlí*, která je nejčastěji nošena malými holčičkami, stává se ztělesněním nevinnosti. „Temná pouštní smyslnost“, jež „vyšlehla z jejich zúžených zorniček“ (ibid.) je v prostředí fary něčím zcela podvratným. Když Kurdové dívku později znásilní, Labina má především starost o to, aby se dívka brzy vzpamatovala a poskytla jí svůj příběh do časopisu *Krásná Lolita*.

Jak sama Antošová poznamenává – *Dámu a švihadlo* začala psát „v době svého působení v redakci časopisu *Krásná Lolita*, pardon *Cosmopolitan*“ (Antošová, 2009, s. 14). Název časopisu pro ženy, v němž pracuje Jolantina kamarádka, je záměrně nadsazen. Adjektivum „krásná“ jako vlastnost, která se u ženy nejvíce cení, a vlastní jméno „Lolita“, které asociuje s Nabokovým románem. Dle internetového Slovníku cizích slov<sup>9</sup> bývá „ženské jméno Lolita přezdívkou lehkých dívek na pornografických webech na internetu“, i když původně má souvislost s napodobováním módního stylu viktoriánských dívek a mladých žen. Antošová si hraje s významy, s kontrasty, přiřazuje k sobě, jak je přiblíženo v předchozím odstavci, postavy a prostředí, která k sobě jakoby „nepatří“. Je však pevně dáno, co kam/k čemu „patří“? Antošová hledá alternativy, paroduje a destabilizuje zažité; přesto Svatava (románová – i snad Antošová?) v „křesťansko-heterosexuálním systému“ (DaŠ, s. 133) viditelnou skulinu, kterou by se mohla „prodrat zprátky k sobě“ (ibid.), nenašla.

<sup>9</sup> <http://www.slovník-cizich-slov.cz/lolita.html>

### 2.2.2. Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala

Rok po *Dámě a švihadlu* vychází Antošové román s provokativním názvem *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* (2005). Ich-formu nahrazuje er-forma, *lesbicko-killerskou parodii* střídá *pornogroteska za časů terorismu* a místo Svatavy nastupuje Jolanta, jež ji v mnohém připomíná. Jolanta je lesbická cynička středního věku, která denně v kanceláři trpí svou spolupracovnicí a šéfovou snažící se vydobýt autoritu. Mimo to je „jako matkou“ Dýmce, která vzpomíná na traumatizující zážitky z dětství. Když je Dýmka zabita, přichází vlastně Jolanta o jediného člověka, s nímž ji pojilo pevnější pouto. Dále tedy sledujeme, jak Jolanta ztrácí v práci trpělivost a jak se stupňuje pocit prázdnoty, který přichází po skončení pitek, výstupech The Radicals či setkáváních za účelem sexu. Pro *Nordickou blondýnu* je příznačná cykličnost; Jolanta se točí v kruhu, jen jako by se – metaforicky – její pohyb stále zrychloval. Některé pasáže se vyloženě opakují, aby byla síla stereotypnosti umocněna; skupinový sex je popisován sice zcela otevřeně, avšak netečně. Výstupy The Radicals, jejichž předobrazem jsou členové radikálního baletu Vyžvejkla bambule, se dotýkají Tobíka, transsexuálního přítele Dýmky. Večerů, kdy jsou mezi diváky vyhazovány výkaly, se účastní i Jolanta – umělým penisem členy The Radicals penetruje, což Tobíka rozrušuje nejvíce. Při oslavách Silvestra vyhodí oblíbený podnik do vzduchu; Jolanta přežívá. S příchodem nového roku tedy paralelně probíhá destrukce toho, co tvořilo Jolantin dosavadní únikový svět. Ale je nasnadě se ptát, zda vskutku únikový – nejen že se v tomto prostředí dozvídá o Dýmce věci, které nečekala, ale vždyť i zde se nakonec setkává se svou šéfovou, řečenou Big Sister.

Iva Baslarová (2006), jež dělala s Antošovou rozhovor pro magazín Živel, píše, že ji pobavilo, když *Nordickou blondýnu* nacházela v knihkupectvích zastrčenou tak, aby nebylo možné konzervativní publikum „znechutit“. Antošová dodává, že v nejmenované knihovně dokonce měli obavy, že budou nařčení z propagace pornografie. „Obzvlášť v ‚nordisch blondisch‘ solím všechno dost natvrdo. A to hodné české mamky a hodní čeští tatkové jen těžko snesou. Ono je totiž za tím vším sexem a výbuchy bomb v podstatě o nich. Příběh o rodičích a dětech,“ říkala Antošová v rozhovoru s Radimem Kopáčem (2007, s. 26). Kazimír Turek (2005) smetl ve své recenzi *Nordickou blondýnu* v několika větách: „Tuto knihu v knihkupectví otevřete, protože vás zaujme její provokativní název. Možná si taky přečtete pár pornografických pasáží. No a to je asi tak všechno, co nabízí. [...] Měšťáka by Antošová šokovala leda v případě, že by ho tou knihou nečekaně praštila po hlavě.“ Dle Turka tedy provokativnost začíná a končí pouhým názvem, tím, který právě stačil k údajnému skrývání knihy. Názor, že *Nordická blondýna* nikoho neprovokuje, sdílí i Štefan Švec, ale

jeho hodnocení je pozitivní. Kniha sice neprovokuje, ale je provokací plná. „Popisovat provokace neznámá provokovat. To, že [...] nikoho neprovokuje, neznámá, že je to špatné čtení. Je naopak lepší než kdejaká prvoplánová provokace.“ (2006, s. 21) Pro následnou analýzu bude *Nordická blondýna* podstatná, neboť na oněch „popisovaných provokacích“ se ukáže, jakými způsoby jsou v díle prezentovány subverzivní postoje a jak postavy a jejich projevy (ne)odpovídají genderovým stereotypům.

### 3. Analýza

V teoretické části je uvedeno, že představy o „skutečné/m ženě/muži“ vznikají opakováním genderových norem a jejich postupným usazováním. Podstatná je pro další úvahy i teze o „(roz)poznatelnosti“ či „identifikovatelnosti“ jedince jakožto ženy, či muže. U Antošové, v rozhovorech stále dokola zodpovídající otázky týkající se její lesbické identity a vztahu ke společnosti, vědomí „jinakosti“ (nesplnění představ, „nerozpoznatelnost“) prostupuje i její literární tvorbou. Hlavní postavy próz, Antošové alter-ega, se, stejně jako „já“ v básních, stále obracejí ke svým pocitům, tělesnosti; konfrontují vnímání sebe sama s tím, jak jsou vnímány druhými.

Činy a gesta, artikulované a ztvárněné tužby, vytvářejí dle Butler (2003) iluzi rodového jádra, které je udržováno za účelem regulace sexuality; stejně jako Foucault (1999) má na mysli regulaci v rámci reprodukční heterosexuality. V této analýze budeme sledovat, jak je v díle tematizováno tělo – povrch, na na nějž je činěn kulturní zápis (Butler, 2003). Předmětem zájmu bude:

1. Koherence pohlaví/gender/touha
2. (Z)ničené tělo
3. Lesbi(ani)smus
4. Intimní styk

V každé kapitole bude na základě úryvků ukázáno, jak se stigmatizované tělo vyrovnává se svým zakotvením ve společenských strukturách, z nichž nemůže uniknout, případně jak zobrazeno sblížení dvou „stejných“, kteří jsou však zároveň těmi „jinými“. Zesměšňování a destrukce „přirozených“ kategorií prostřednictvím subverzivního jednání postav navazuje na rabelaisovské zdůrazňování tělesného životního principu. Svět „naruby“, karnevalové osvobození od stávajícího řádu, mající kořeny ve středověkých svátcích, je však v díle Antošové pojímáno přece jen jinak. Není to karnevalový smích, který je *všelidový*, *univerzální* a *ambivalentní* (Bachtin, 2007), rušící řád, vzájemnou cizost, radostný a výsměšný zároveň. To, co by mělo osvobodovat, prostupuje ve fikčním světě próz „normálem“, u něhož je navíc zdůrazněna pouze jeden pól – ne veselost, ale hořkost smíchu.

Shazování a snižování je tu stále okleštěno jakýmsi pravidly, k jejichž zboření nedošlo. Groteskní tělo není uzavřené a dovršené, odhaluje svou podstatu v aktech, jako je soulož, agónie, jídlo, vyprazdňování. (Bachtin, 2007) Jako by ale jen ona autorčina alter-ega

pociťovala nastavení světa, v němž jsou bariéry permanentně ničeny a znovu stavěny tak, že když vznikne prostor pro únik, stále tu funguje určitá hierarchie. Jediným místem, kde jsou pravidla víceméně zrušení, je, jak bude přiblíženo v *Nordické blondýně*, prostor toalety. Ovšem i tam rušení dopomáhá opojení, způsobující částečnou nevědomost; jen tak lze dosáhnout toho, že pravidla dočasně neplatí.

### 3.1. Koherence pohlaví/gender/touha

Genderové stereotypy jsou tradiční a zjednodušené představy o tom, jak má vypadat „feminní žena“ nebo „maskulinní muž“. Nikoho asi nepřekvapí, uvidí-li ženu oblečenou v kalhotách, přesto by někdo možná čekal, že ji uvidí v dámských šatech, a možná by ho tato volba i potěšila. U muže by naopak nošení kalhot předpokládá a dámské šaty by pravděpodobně způsobily polekání. Většina lidí bude u ženy očekávat, že bude povahově spíše pasivní, závislá, citově založená; předpokládá se pečovatelský přístup, smysl pro romantiku, starost o vlastní zevnějšek a nepříliš velká technická zdatnost. Naproti tomu se u muže počítá s tím, že je nezávislý, ambiciózní, soupeřivý, technicky zdatný, má tendenci se prosazovat a je schopný ovládat své city. (Renzetti; Curran, 2003) Autoři dodávají, že vymyká-li se člověk oněm stereotypním obrazům, častěji než s příznivou reakcí se setkává s tím, že je označen jako „deviantní, abnormální či zkažený a podle toho se s ním také nakládá“ (Renzetti; Curran, 2003, s. 21).

Požadavek feminity, kterou by se „správná žena“ měla prokazovat na první pohled, se dotýká i délky a kvality vlasů:

„Jé, vy je máte jemňoučký! A tak málo. To je pro ženskou holý neštěstí.“ (DaŠ, s. 271)

„Páchla kouřem, táhl z ní chlast, zarudlé oči sotva udržela otevřené. Splihlé číro se jí válelo po lebce, v lebce se válel splihlý mozek.“ (NB, s. 61)

První úryvek pochází z pasáže, kdy Svatava navštíví kadeřnici. Nedostatek vlasového porostu je zde vnímán jako *holý neštěstí* – ovšem s důrazem na to, že *pro ženskou*. Zatímco se v médiích objevují články o tom, že muž s pleší je sexy či dokonce skvělý milenec<sup>10</sup>, pro ženu je ztráta vlasů hrozbou. Žádoucí jsou dlouhé vlasy, v nichž je spatřován „symbol ženskosti“;

---

<sup>10</sup> Zadáno heslo „holohlaví muži“ do vyhledavače Google.



trendem je i prodlužování. V ženských časopisech, resp. v rubrikách věnovaným účesům, se zřídka kdy setkáme s ženou s krátkým sestřihem, povětšinou nacházíme řadu tipů, jak zvětšit objem vlasů (dlouhých).

Zatímco v předchozím úryvku se Svatava chystala na rande a po ostříhání si koupila lak na nehty a tanga, Jolanta se „ideálu ženskosti“ (vědomě a mnohdy záměrně) vzdaluje.

„Jolantino „ne-ženství“ stojí v ostrém kontrastu vůči projevům jejích kolegyně, které jsou zde vykreslovány jako jednoduché obdivovatelky vyhlášených krasavců z řad celebrit či se zoufale snaží být přitažlivými (šéfová Big Sister). Výrazy, jimiž je popisován Jolantin vzhled, jsou značně expresivní. Nejenže je číro, již beztak nonkonformní typ účesu, *splhlé*, ale ještě se *válí po lebce* – analogicky se totéž děje s mozkem, jakoby znehodnoceným na pouhý kus hmoty, uvnitř lebky.

„ ‚Máš rozcuchaný číro,‘ nahodila jízlivě Mirka.“ (NB, s.147)

Po této poznámce se Jolanta podívá do zrcadla, opět vypadá vyhasle. Číro si natuží.

„ ‚Dobrý?‘ zeptala se.

Tykev otočila líně hlavu.

‚Hele, nechtěla bys ten účes změnit?‘

‚A to jako proč?‘

‚BS si myslí, že se to nehodí.‘“

Poznámkou, že je číro rozcuchané, evidentně neměla Mirka (Tykev) v plánu Jolantu upozornit na to, ať se upraví. Můžeme si všimnout, že když Mirka tlumočí názor Big Sister, nevyjadřuje se tak, že by se Jolantin účes nehodil *do práce*. Big Sister si myslí, že se „*to*“ *nehodí*, stejně jako se ptá Jolanty po fekálním vystoupení The Radicals: „A myslíš, že se *to* k tobě *hodí*?“ (NB, s. 89) Jolantina vizáž i její mimopracovní aktivity jsou považovány za vybočení z normy, autoritativní šéfová se Jolantu snaží (bezúspěšně) korigovat. Mirka záhy Big Sister vyzdvihne: BS „dneska nějak dobře vypadá“, jelikož si „nechala udělat melír“ a „přišla v takových černých přiléhavých kalhotkách“ (NB, s. 147).

Vzdalování tomuto „ideálu ženskosti“ se ještě výrazněji projevuje tehdy, přibere-li si Jolanta za vlastní umělý úd. Nejde již o pouhou úpravu vlasů, která není zatížena společenským tabu, ale o pocit dokonalosti, jenž se spřažen s orgánem, který je tím „nejtělesnějším“ symbolem mužnosti.

„S obrovským černým lomcovákem, vyčuhujícím zpod saka, vypadala jako dokonalý nadsamec. Byl to jeden z mála okamžiků v životě, kdy se líbila sama sobě. Všechny je oklátím, běželo jí hlavou, všem ji natrhnu prdele!“ (NB, s. 80)

Poslední větu úryvku lze brát v daném kontextu doslovně a v širším významu i metaforicky. Butlerová píše, že tělesné povrchy a otvory jsou od počátku podrobeny heterosexuální signifikaci. Ta „vyznačuje anální sex mezi muži jako přestoupení a zároveň překreslení tělesných hranic“ (1999, s. 774). Zde se sice nejedná o anální sex mezi muži (pohlaví), ale Jolanta se tím, že si připíná „obrovský černý lomcovák“ a je oděna do saka (mužský oděv), *stává* „nadsamcem“. Vulgární „natrhnu jim prdele“ lze chápat jako plánovaný důsledek činu (fyzická újma), jenž je praktikován na heterosexuálních mužích, kteří běžně penetrování nejsou, a zároveň jako chvíle „převahy“, tedy vystoupení z pasivní (ženské) role, resp. její výměny.

Narušení plnění rolí představ o „přirozeném“ je tematizováno i dále. Zmínili jsme, že genderovým stereotypem je představa ženy jako té, co pečuje o svůj vzhled a má pečovatelský přístup. Šéfová se snaží „mateřsky“ promlouvat Jolaně do duše, její chování k podřízeným je familiární, ale přesto skrze toto jednání akorát prosvítá úporná snaha než „přirozenost“. Stejně tak tomu je, když se Big Sister „s hranou nervozitou pokoušela stáhnout si vyhrnutou sukni přes tlustá stehna“ (NB, s. 73) – je jí vlastní spíše křečovitost a umělost; sukně, která by měla zdůrazňovat „ženské přednosti“, zde v kombinaci s *tlustými stehny* má efekt opačný. *Nervozita* je *hraná*; na jiném místě v knize se dočteme, že „Big Sister vypřetvářkovala empatický škleb“ (NB, s. 152). Pociťuje akorát ohroženost, a to v momentě, ztrácí-li pocit nadřazenosti a atraktivitu, již se snaží dosáhnout.

Vztah nadřazenosti a podřazenosti, který je mezi šéfovou Big Sister a Jolantou jakožto její zaměstnankyní, se narušuje v momentě, kdy se Big Sister snaží Jolantě nadbíhat. Ač je heterosexuální, vnímá Jolantu jinak než ostatní pracovnice. Lesbicky orientovaná Jolanta je v jejích očích „neženská“, vidí se jako její potenciální objekt zájmu a zkouší na ni stejné „zbraně“ jako na muže. Vedoucí pozice, pro kterou jsou příznačné způsoby jednání, jež by se daly připisovat genderové roli muže, je upozaděna, snaží-li se Big Sister v mezilidských vztazích hrát svou ženskou roli.

„Své sametově hnědé oči měla zvlhlé a jakoby zastřené, upírala je úpěnlivě na Jolantu a rádobysmyslně špulila pusou.“ (NB, s. 72)

„Big Sister si prohrábla melír a pohladila si boky. [...] Snad bys mě nechtěla svádět, ty pizdo, řekla si v duchu Jolanta.“ (NB, s. 152)

Jolanta na vysílané signály však nereaguje:

„Chvíli jí trvalo, než zase přikázala svým očím, aby zvlhly a zastřeně se upřely na Jolantu. Jakoby ses mi odevzdávala, běželo Jolantě dál hlavou. Jakobys chtěla, abych po tobě vyjela. Tůdle!“ (NB, s. 73)

Mezi nimi dochází tu k jakési vědomé hře s rozdělenými rolemi. Obě si jsou vědomy toho, jak by se *měly* chovat – někdy na toto rozdělení přistoupí, jindy však ne:

„Jolanta se neovládla. Big Sister se na ni zle podívala a vmžiku vystavěla mezi sebe a Jolantu neproniknutelnou zeď nadřízenosti a podřízenosti. Jolanta ji nebrala na vědomí.“ (NB, s. 76)

Zeď nadřízenosti a podřízenosti je zbourána, kdy Jolanta na záchodech v klubu přistihne svého kamaráda, jak s Big Sister provozuje anální sex. Jolanta, mající kvůli vystoupení připevněný umělý úd, kamaráda v jednu chvíli vystřídá a přivede Big Sister k orgasmu (NB, s.180). Big Sister, jež si (směšně) budovala image „dámy na úrovni“, se tedy ocitá tam, kam „nepatří“, v submisivní roli a navíc uspokojena Jolantou, byť ji v tu chvíli považuje za muže. I když – to není jisté. Na vánočním večírku Jolanta dostává od Big Sister nenápadně mašličku, která původně k rekvizitě (černý úd) patřila. Věděla to celou dobu? Každopádně v práci opět ze své role nevybočila, tam platí jiná *pravidla*. V záchodové scéně dochází k přisouzení jiného významu tělesným otvorům. Anální oblast je spjata s vylučováním, zvláště na toaletách – v tomto případě získává význam pro sexuální akt animální podoby. Veškeré sociální role, jež se Big Sister snaží v práci naplňovat, se zde rozplývají. Člověk je tu redukován pouze na účastníka sexuálních orgií.

Ztráta koherence v rámci triády pohlaví/gender/touha je v *Nordické blondýně* nejmarkantnější u postavy Tobíka. Tobík, transsexuální přítel Dýmky, Jolantiny „adoptivní daughter“, se urputně snaží být maskulinním mužem.

„Za Dýmku se krčil Tobík. Mastné černé vlasy mu padaly do očí plných tiků, oči plné tiků kontrolovaly čistotu křiklavě žlutého trika s nápisem Yellow, křiklavě žluté triko s nápisem Yellow obepínalo svalnaté prsní partie, svalnaté prsní partie dělaly z Tobíka chlapa.“

(NB, s. 25)

Sloveso *dělat* ve větě „svalnaté prsní partie dělaly z Tobíka chlapa“ nabývá v tomto případě doslovného významu. Dýmčině smrti Jolanta dozvídá, že Tobík je přeoperovaná žena, a právě tím se vysvětluje, proč mu tolik vadí vystoupení, při nichž Svatava penetruje své přátele. „Tobík byl holka. A obrovský černý úd byl nesplnitelný sen.“ (NB, s. 154) *Její*, nebo *jeho* nesplnitelný sen?

„Tobík je převoperovaná ženská, ale není to poznat, akorát při sexu, ale jinak je to docela pěkněj chlap.“ (NB, s. 154]

Neustále nošení žlutého trika Yellow, které zvýrazňuje muskulaturu, je nutné, aby byl na první pohled identifikován jako muž. Nemůže-li mít obrovský falus, symbol mužství, musí svou mužnost dokazovat alespoň prostřednictvím svalů. Více o něm v podstatě nevíme; charakterizován je ještě roztěkaností (užívá drogy), mastnými vlasy a koktavostí.

Postava Smrti z *Ještě mě nezabíjej!* je také transsexuální. Určovat pohlaví zosobnění smrti, kostře ukryté pod pláštěm, je podobně groteskní jako figury těhotných stařen (Bachtin, 2007); groteskní tělo má blízko k rození i smrti. Hledání pohlaví, jež slouží k reprodukci, na těle kostry představuje sjednocení obou principů.

„Ruka mi sjede  
do rozkroku

„Že ty seš muskej?“  
utrhnu se na ni  
„Anebo transka  
co si hulí brko  
ke snídani?!“ “

(Antošová, 2005, s. 14)

Jednoznačnému zařazení do škatulky muž/žena se vymyká „já“ v básni ...*Aniž tála hlavou*. Je to ženamuž, bytost, jež na počátku básně, kdy je pouze bezrodé „já“, říká, že v ní „totálně sám trpěl muž / a rozbíjel se o ženu / [...] aniž [mi] kdy vládla“ (Antošová, 1994a, s. 9). Ženamuž, mluvící v mužském rodě, volá o pomoc Sapphó – „vždyť z tebe jsem se zrodil“ (ibid., s. 18). Heteronormativně se na ženu hledí jako na objekt touhy heterosexuálního muže; tak tedy neologismus „ženamuž“, jímž může být vyjádřena „jinakost“ v podobě převzetí objektu mužské touhy též ženou (ženamuž). Narážíme tu na verš „had pernatí“ (ibid., 1994a, s. 12), který kromě k „hadovité jinakosti“ (ibid., s. 9), jež pozřela „já“, odkazuje k mezoamerické mytologii, k „opeřenému hadu“, bohu Quetzalcoatlovi, též k symbolu smrti i vzkříšení.

Postavy jsou kritizovány nejen kvůli tomu, že se vzdalují „ideálu ženskosti“, pokud jde o vizáž či chování. Pohoršující je i „nenormální“ touha. Heteronormativitu, podvědomé vnímání heterosexuality jako „normální“ sexuální orientace, které zahrnuje i předpoklad existence dvou pohlaví a jim odpovídajících genderů, nelze přímo ztotožňovat s homofobií. Mluvčí, který se automaticky ptá muže na jeho přítelkyni a ženy na přítele, pouze nemusí brát v úvahu možnou odlišnost. V případě paní Tláškalové však tato otázka není náhodná a ani za ní nestojí neuvědomělost – naopak.

„Taky vás,“ zeptala se paní Tláškalová ve snaze najít k Jolantě cestu, „týrá manžel?“

„Nemám manžela,“ bojkotovala snahu Jolanta.

„A když nemáte manžela,“ sondovala dál paní Tláškalová a nečechrávala si přitom drdol, „máte aspoň přítele?“ “ (NB, s.163)

Paní Tláškalová o tom, že Jolanta žádného manžela ani přítele nemá, ví; ptá se pouze proto, aby dala „nenápadně“ najevo nesouhlas s Jolantiným životním stylem, do něhož patří „to, jak se češe, co nosí, jak mluví i jak žije“ (NB, s. 163). Do kontrastu jsou v *Nordické blondýně* k Jolantě stavěny právě její kolegyně:

„Přála by Jolantě, aby jí Big Sister také neprodloužila smlouvu a aby ji vystřídala nějaká hodná mother, která čte Květy a líbí se jí Vojtek z Kabátů.“ (NB, s. 71)

Jolanta není *hodná mother*; a jakožto *mother* měla akorát „jako“ adoptovanou *daughter*, jež zemřela. Kolegyně si čte v Květech či jiných časopisech, které předpokládají určitou skupinu odběratelů (resp. odběratelek), do níž Jolanta nepatří. Josef Vojtek, frontman

teplické kapely Kabát, si udržuje image „hospodského rockera“ – jakožto prototyp „živočišné mužnosti“ stojí v kontrastu k „taťkům“, manželům kolegyně. Představuje jakýsi protějšek k „živočišné ženě“, do které mají snící kolegyně daleko.

„Svět je plnej bláznů, pobrukovala si Tykev s obličejem zabořeným do rozečtené Katky. A vopravdovej chlap je vzácnost, přizvukovala jí paní Tlaskalová s obličejem zabořeným do rozečtené Vlasty. ‚Dneska hezky hrajou,‘ vyhrkly obě, když písnička skončila. Jolanta nereagovala.“ (NB, s. 170)

Specifická ironie Antošové se plně projevuje v tomto úryvku. Tykev a paní Tlaskalová, Jolantiny kolegyně – *hodné mothers*, čtou, zatímco Jolanta pracuje, ženské časopisy (předčítají z nich). Nejdříve tak cyklicky činila Tykev, po přijetí paní Tlaskalové se totožné iritující jednání násobí. Vyhrknou-li současně, že „dneska hezky hrajou“, jako by tím potvrzovaly text písně, tedy že *svět je plnej bláznů* a že *vopravdovej chlap je vzácnost*. Strohá věta o tom, že Jolanta nereagovala, zcela vystihuje její pozici. Svým mlčením dává najevo svůj chladný vztah ke spolupracovnicím, ale můžeme jej interpretovat i tak, že pobrukování textu o *bláznech* směřují kolegyně k ní samé; Jolantina nulová reakce na *vopravdovýho chlapa* pak úzce souvisí s jejím vztahem k mužům (co se týče představy partnerského vztahu). Kolegyně sní o *vopravdovym chlapovi*, zatímco je jejich manželé podvádějí či týrají. Jolanta, nenacházející se ve stejné situaci, je tak z kolektivu vyloučena. Točí se však dokola stejně jako ony – jen s rozdílem, že si to uvědomuje; Antošová vytváří z Jolantiných kolegyně typ – ženu, jež se pasivně poddává stereotypu a není schopna akceptovat cokoliv, co se vymyká průměru.

„Sakra! To je materiál, to je materiál,“ zaskruhrala zaníceně. „Nechceš to napsat pro nás?“

„Pro koho, pro ty krávy?“

Myslela jsem tím čtenářky ‚Krásné Lolity‘.“ (DaŠ, s. 161)

Svatava v *Dámě a švihadlu* považuje čtenářky za krávy; karikuje ovšem nejen čtenářky (viz NB), ale i autorky těchto magazínů; obsahy promluv redaktorek vyznívají značně parodicky, jedna např. říká: „Ještě že dělám v tom časopise pro ženy, píšeme tam o spoustě novejších metod, jak si vylepšit tělo.“ (DaŠ, s. 56) Toto následuje po sdělení, že kvůli manželovi by bylo vhodné podstoupit úpravu stydkých pysků. Posedlost úpravou zevnějšku za účelem zalíbení se muži je tu záměrně nadsazena. Úprava stydkých pysků za účelem

zalíbení se zcela potlačuje důležitost na první pohled viditelných tělesných znaků, dochází k převrácení hodnot. Není důležitá krása obličeje, souměrnost postavy, natož pak duševní kvality – nýbrž vagína.

### 3.2. (Z)ničené tělo

„Vědomí mého těla, těla živého a fungujícího, iniciuje každou zkušenost. S tělem souvisí nálada; postoj, který vytváří naši základní životní situaci a který pociťujeme na naší dynamice. [...] Skrze tělo se vztahují k druhým i ke světu.“ (Činátlová, 2009, s. 15) V předchozí kapitole jsme se zaměřili na tělo subjektu, jež je sledováno, hodnoceno a kontrolováno druhými. V této části bude centrem zájmu motiv těla ničeného, tlejícího; těla, jež se nachází na půl cesty mezi bytím a ne-bytím.

Ve sbírce *Říkají mi poezie*, prvotině, kterou jsme charakterizovali výše, se v první básni (*Kejkle*) setkáváme s obrazem cirkusového světa. Zatímco pro poetisty by byl přeneseně tento svět byl tím, *který se směje*, u Antošové jsou klauni tuberkulózní, akrobati zmrzačení, trpaslíci staří a žongléři s kouzelníci slepí. Antošová ukazuje, že věci nejsou takové, jakými se zdají být; marnost a zobrazení života jako frašky zachycují verše: „Svět se chce bavit a zapomínat / a hrát dá svou bláznivou komedii / pokaždé jiné osoby a obsazení / pokaždé stejný žalostný konec.“ (Antošová, 1987, s. 6)

Název básně *Panděro* označuje měsíc, je to „nebeské panděro se stíny vyhaslých pupečních otvorů“ (Antošová, 1987, s. 9), bere na sebe tělesnou podobu, a když přijde úplněk, „cáry slov budou nahrazeny tělesnými záclonami“ (ibid.). Opakování hlásky *r* působí drásavě; expresivní výraz *panděro*, upomínající na ubuovské břicho, a představa *tělesných záclon* vzbuzuje pocit obrovitosti a tíhy. Za úplňku „přijdou hyeny / střapaté jako obrovské sněhové vločky / a vyvěsí tvé vnitřnosti z neexistujících sakrálních oken“ (ibid., s. 10). I zde vidíme opakování *r* a *ř*, asociující v tomto případě tematicky např. slova jako *vyrvat* a *střevo*. Vnitřní orgány, jejich proměny a manipulace s nimi se objevují i v pozdější tvorbě Antošové.

Sbírka *Ještě mě nezabíjej* sestává z básní-*nekrofilních grotesek* a je plná funerálních motivů; onen „stejný žalostný konec“ z *Kejklí* není předzvěstí, ale naopak výchozím bodem. Nejen život je fraška, taková je i smrt. Kombinací cynismu a volby lexika vznikají verše jako:

„Doma vnitřnosti  
vyndám z igelitky  
Srdce je mločí  
leskne se mi v zubech“  
(Antošová, 2005, s. 17)

Jako by cesta z patologie spíše připomínala cestu z řeznictví. Patolog lhostejně nechává tělo k dispozici, lidské vnitřnosti jsou přineseny v igelitové tašce. Konečnost a rozkladnost jsou však ve sbírce opět spjaty s motivem samoty, za chechotem je opuštěnost.

Zmrzačené tělo a kostra, protiklady těla zdravého a těla žijícího, si stále zachovávají své kontury; stejně tak i orgány, byť představují tělo fragmetarizované. Nalezneme tu však ještě jinou podobu těla, a to nekonzistentní *hromádku hnisu*.

„Ještě chvíli jsem pak měla chuť  
na lásku  
ale zbyla ze mě jen hromádka  
hnisu.“ (ibid., s. 62)

Zde se jedná o tristní výjev: mluvčí „měla chuť na lásku“, ale zbylo z ní jen cosi neidentifikovatelného, co vzbuzuje odpor; cosi, co ji zbavuje nároku na lásku, jež je spojena s libým pocitem. Zobrazení lidského těla jako beztvaré hmoty nás opět může zavést ke Štyrskému. I když v jeho případě Vojvodík píše spíše o fóbickém vztahu k sféře neživého a mrtvolného, je zde možné citovat myšlenku, že „amorfní, roztékající se hmota lidského těla je ‚čitelná‘ jako indicie ztráty pevných kontur světa a lidského *bytí-ve-světě* [zvýrazněno autorem], které je v první řadě bytím tělesným“ (Vojvodík, 2006, s. 134).

„Z uší mi teče ocet  
a někde v hrudi  
srdce na kaši si vzlyká  
Ležím tu sama“  
(Antošová, 2005, s. 58)



I když *srdce na kaši* je ekvivalentem srdce *zlomeného*, vyjádřením zklamání láskou, působí v kontextu sbírky jinak – je to další z orgánů, jehož hranice jsou rozpuštěny; uložen v ležícím těle, osamoceném, statickém.

Smrt, jež je příčinou i důsledkem tělesných metamorfóz, vystupuje ve sbírce jako bytost neurčitého pohlaví lačnící po sexu. Tomu je v této práci však věnován prostor jinde.

Nyní si více přiblížme, jak je duševní rozpoložení Jolanty, Svatavy i ženského „já“ vyjadřováno tak, jako by pocit znechucení, samoty a smutku zasahoval i tělesnou schránku. Orgány jsou trhány, ničeny, nitro prázdné; tělo se dostává do jiného prostoru.<sup>11</sup>

„Tahle odpověď mě samotnou vyděsila. S jejím vyslovením jsem vstoupila do prázdnoty, která mě pohltila a zavřela se za mnou jako těžká železná vrata.“ (DaŠ, s. 88)

Svatavě byla *Dámě a švihadlu* položena otázka, co dělá s tím, že už není, jak řekla, několik let sama sebou. Právě odpověď „nic“ ji samotnou vyděsila. Ale železná vrata „jdou otevřít jen zevnitř“ (DaŠ, s. 88). Uniknout z prázdnoty, do které se uvrhává, může zase jen ona sama; to však zůstává nedořešeno. Otázkou totiž je, zda Svatava vůbec znovu může být sama sebou.

„Jsem obklopena neproniknutelným světlem  
hustým jako oční bělmo  
jež vylilo se ze sebe a celou mě pohltilo“  
(Antošová, 1996, s. 5)

Úryvek pochází z básně *Absolutno*. Ženské „já“ je tentokrát pohlceno *neproniknutelným světlem*, mluvčí je „zbavována své tělesnosti / osvobozována sama od sebe / opuštěna sama sebou“ (ibid., s. 6). Zbavováním tělesnosti „já“ pomalu mizí, tělo a duše jsou spolu spjaty. Přestává-li být bytostí, jež se vykazuje svou materialitou, přestává existovat. V básni se konec existence spojuje zejména s koncem „já“ jakožto *ženy*, je „naposled ženou / která touží po muži / [...] naposled ochočenou šelmou [...] / naposled královnou [...] / moje prsa se ztrácejí kamsi do mě / zatlačována neúprosnými palci Smrti [...]“ (ibid., s. 6–7).

---

<sup>11</sup> Je na místě zmínit, že metafory v díle Antošové by bylo možné zkoumat i na základě teorií Lakoffa a Johnsona (2002). Pojetí těla jako nádoby je zvláště patrné ve větách jako: „I já byla plna nevysypaných odpadků a divného umakartového lesku.“ (DaŠ: 190)

Zmrzačená, vyhoštěna, vzlykající. Vypustíme-li závěr, nemuselo by se však jednat pouze o podlehnutí „palcům Smrti“, nýbrž i o začátek nové životní etapy.

„[...]

jak pozřela mě jinakost

hadovitá a dvoutlamá

jak pozřela mě

a jak v ní bylo tma“

(Antošová, 1994a, s. 9)

Ženamuž v ...*Aniž ťala hlavou* je na začátku pozřen hadovitou jinakostí, je uvězněn na dně chřtánu, kam se k němu dostává dav, jenž ho vylučuje ze svých řad. Bezmocné „já“ je pozřeno i bez svého aktivního přičinění, zkrátka jiné *je*. Vzpomeňme však ještě na Štyrského sny a ilustrace k nim, v nichž se objevují hadi, interpretovatelní jako mužské sexuální symboly (Freud, 1956). Na perokresbě doprovázející *Sen o hadech* (Štyrský, 1970) působí dvě hadí těla spíše jako rozkročené nohy; na kresbách tužkou jsou odděleny poprsím, kde se spojují, a poté společně ústí do sukně. Vojvodík považuje hermafroditní motivy za „indicii nemožnosti realizace jeho bržděné mužnosti“ (Vojvodík, 2006, s. 381). Hermafroditní Ženamuž u Antošové pochází z období, kdy se jí „podařilo v tichu a ústraní naslouchat těmto dvěma rovinám a principům, které v sobě máme všichni, a zachytit jejich svár i harmonii – to všechno v konfliktu s okolním světem“ (Vacek, 2001, s. 23).

### 3.3. Lesbi(ani)smus

Obě hlavní postavy próz Antošové sdílejí jakožto alter-ega i autorčinu sexuální orientaci; ženské „já“ se také vyjadřuje ke své lesbické identitě a lásce či k intimnímu styku mezi dvěma ženami; na počátku opatrně otevírané téma, které se ve tvorbě objevovalo paralelně s oslavou falu, se postupem času stává dosti podstatným. Ženské „já“ vyjadřuje pocity zavrženosti, neboť dle měřítek většinové společnosti cítí, že není „normální“. Zároveň však Antošová zachycuje okamžiky intimního sblížení dvou žen, a to jak citlivě (např. ve sbírce *Tórana*), tak tvrdě a vulgárně např. v *Nordické blondýně*. V *Dámě a švihadlu* je problematika lesbi(ani)smu nastíněna ještě více. Žena-lesba je tu konfrontována s lesbickou komunitou scházející se v klubech; postavy se vyjadřují k tomu, „jaké lesby jsou“.

Rozdíl mezi lesbismem a lesbianismem, které obsáhl název této kapitoly, je následující: „Lesbismus je ve feministické teorii chápán spíše jako termín vyjadřující sexuální

orientaci, lesbianismus jako volba určitého životního stylu, jehož je lesbismus jen jednou ze součástí.“ (Fafejta, 2002, s. 594) Není ovšem definováno, co zahrnuje onen určitý životní styl – jak se liší, kromě preference žen před muži, co se týče vztahů, od „životního stylu heterosexuální ženy“.

Ve speciálním *queer* čísle časopisu *Živel* se Iva Baslarová ptala Antošové, zda ona sama rozdíl mezi lesbismem a lesbianismem vnímá. „Lesbianismus mi zní trochu jako mesianismus. Jsem váš lesbiáš a přišel jsem vás spasit. Staňte se lesbou a získáte život věčný,“ (Baslarová, 2006)<sup>12</sup> odpovídá ironicky Antošová. Lesbismus je pak podle ní dvojí: „Ten jeden, intimní, který s někým bezprostředně prožíváte, a ten druhý když o tom teoretizujete, nechci říct přímo kecáte.“ (ibid.) Teoretizování, jehož příklad Antošová uvádí čtením složitých souvětí ze nejmenovaného sborníku, považuje za schovávání se za ptydepe.

Zobrazení lesbických žen se v poezii a prózách liší. Oproti opisům, metaforám a zachycením křehkých i trýznivých okamžiků v básních se nachází v prozaickém díle větší prostor pro vykreslení mezilidských vztahů, pro ironické glosy a vyjádření toho, jak postavy vnímají sebe sama nejen ve vztahu k většinové heterosexuální společnosti, ale i ve vztahu k homosexuální menšině.

„Během vteřiny se zorientovala a začala ke mně vysílat vábivé signály. Na tváři se jí objevil úsměv, který prozrazoval, že ví, jaká bije.“ (DaŠ, s. 6)

„Ty jejich ženaté mozky nemohly vnímat to, co já. Jemné vibrace, které kolem sebe šířila, dokázala zachytit a identifikovat jenom lesba.“ (DaŠ, s. 8)

Svatava Ofelku poprvé zahlédla ve vinárně, obě byly ve společnosti přátel. Ofelka „věděla, jaká bije“, poznala tedy Svatavinu orientaci – a stejně tak Svatava identifikovala signály, jež vysílala Ofelka. Ty „jemné vibrace“ vycházejí od ženy k ženě, pro „ženaté mozky“, jak posměšně Svatava označuje přísedící muže, zůstávají neviditelné. „Tajná řeč“ lesbicky orientovaných žen je na první pohled viditelná pouze pro ně.

Heternormativní předpoklad, že žena bude svou pozornost věnovat muži, se tu ukazuje jako chybný. Předpokládá se, že zájem bude projevovat jedno pohlaví o druhé; reakce pak může být také kladná či záporná, ale počítá se s tím, že stále v rámci heterosexuální přitažlivosti. Možnost, že by průměrně vnímavý jedinec pohledy ignoroval z důvodu odlišné

---

<sup>12</sup> Chybí paginace – zřejmě str. 11?

orientace, se ihned v úvahu nebere. Na příkladě Svatavy a Ofelky vidíme, že vycítily vzájemnou ne-heterosexuální orientaci a reagovaly pak na sebe kladně právě i v rámci jí.

„Co na mě tak čumíš?“ prohodí, když už asi popáté mine můj stůl.

„Jestli ti to vadí, tak se obleč.“

Jsem našťvaná.

„Lesba, co?“

„A i kdyby...?“

„Nemáte své podniky?“

(DaŠ, s. 5)

Toto je reakce heterosexuální servírky, která zaznamená Svatavin pohled. Nutno podotknout, že Svatava je posilněna alkoholem a servírka je toplesska, tzn. od pasu nahoru nahá. Ze způsobu, jakým se Svatavou jedná, je patrné, že jí pozornost se sexuálním podtextem od ženy vadí. Dotazem, zda lesby nemají své podniky, jí dává najevo, že podnik není pro ni, vylučuje ji z heterosexuálního prostředí; odkazuje ji do toho *jejich* (již příznakového). Jako by tím, že se na ni Svatava dívá, byla narušena její pozice heterosexuálky, čemuž chce zamezit; Svatava by si neměla myslet, že její pohled bude opětován. Nakonec se na ni však přece jen usměje – je pobavena Svatavinou ironickou odpovědí („Máme. Ale bez toplessek. Je tam nuda.“ [DaŠ, s. 5] ).

„Zmalovaná, poslovensku namachlená policajtko ji sjede sapfickým pohledem. Nemá to chybu. „Co je?“ všimne si toplesska. Vysypává popelníky a nelíbí se jí, jak se ksichtím. „Vy snad máte tuhle noc rojení nebo co!“ Myslí tím nás, co jsme na ně. Na ty donekonečna retušované ideály krásy, které se nechávají balit od ožralých chlápků v zaplivaných putykách, ale náš zájem je dokáže vytočit a vyzkratovat do běla. Myslí tím mě a tu policajtku.“ (DaŠ, s. 29)

Nejen Svatavin, ale i pohled policistky leccos prozradí. Vyjádření „sjela ji sapfickým pohledem“ umocňuje představu toplessky jakožto „ohrožené“, ne-li potenciální „oběti“. Jejich přítomnost označuje za „rojení“, jako by byly obtížným hmyzem. Cítí-li pohled lesbických žen, uvádí ji to do nepřítetnosti; zájem jiné ženy je pro ty „retušované ideály krásy“ dle Svatavy ještě na nižší úrovni než řeči „ožralých chlápků v zaplivaných putykách“. Zatímco se „nechávají balit“ až do momentu, kdy je nutné volat vyhazovače, pohled lesby vyvolává

znehucení už v tu chvíli, kdy si ho všimne. Zvláště tehdy, je-li jednou z *nich* „namachlená policajtkou“. Povolání a typ uniformy zbavují policistku, dle genderových stereotypů, feminity – zmalovaný obličej je v tom případě spíš potvrzením ztráty než jejím popřením. Blízkost k mužskému genderu, a vlastně i k pohlaví, se projevuje i při sexuální scéně se Svatavou na záchodcích: „Začne stříkat. Strašlivě, horce jako chlap. Podá mi papírový kapesník, pak mě kolenem odstrčí. ‚Děvko,‘ řekne. ‚Hnusná ožralá děvko.‘ Odplivne si a zmizí.“ (DaŠ: 216) Prvotní znehucenost toplessky (neboť víme, že dále se Svatavou rozhovor povede) může pramenit z její nejistoty, jakou má zaujmout roli, setkává-li se s někým, kdo je žena *jako ona*, ale zároveň má stejnou touhu, ba dokonce i gender *jako muž*.

Odkazuje-li toplesska Svatavu do *jejich* podniků, má na mysli gay/lesbické kluby, které Svatava také navštěvuje. Ale je patrné, že to pro ni není nic, co by mohla přijímat za své, kam by měla pocit (v kladném slova smyslu), že *patří*.

„Byl [Milošek] úplně posedlý drby o tom, kdo s kým spí a kdo se s kým rozešel. Jako celá tahle komunita. Spermatické propletence ji živily, vaginální šatily. Rodinku držela pohromadě společná osamělost.“ (DaŠ, s. 23)

Milošek, tvarem jehož jména je dávana najevo „zženštilost“, stereotypní atribut gayů, je svou posedlostí po drbech reprezentativním typem těch, které Svatava nesnáší. Homosexuální komunitu považuje za „rodinku“; „spermatické propletence“ představují její mužskou část, ty „vaginální“ pochopitelně ženskou. Svatava považuje za spojovací článek osamělost; právě ta je důvodem, proč do klubu zavítala. Ocítá se mezi homosexuálně orientovanými jedinci, kteří ji nebudou nějakým způsobem vylučovat, protože je lesba, ale zároveň mezi ně náležet nechce. Kromě společné orientace sdílejí ještě další charakteristické znaky; Svatava říká, „jaké lesby jsou“ (v jejím případě „my, lesby“), generalizuje.

„Vlastně ani nevím, proč sem lezu. Mám jich plný zuby.‘ Měla na mysli lesby. Kdyby kterákoliv z nich tu se mnou a s Ofelkou seděla místo ní, vyjádřila by se stejně. Nemohlo mě to šokovat. Fungovaly jsme tak. Za zády jsme na sebe házely špínu, ale do očí jsme se na sebe usmívaly a bily se v prsa, jaké jsme vyhraněné lesby a jak nás to úžasně stmeluje. Ale všechno to byl jeden velký shit.“ (DaŠ, s. 252)

V jednom z rozhovorů s návštěvnicemi klubu padne téma lesbického „bordelu“.

„Mě vynech,“ ohradila se Julie. „S lesbama žádný kšefty nejsou. Většinou nemají prachy, anebo si jsou věrný jak hrdličky.“ (DaŠ, s. 141)

V gay klubu, v němž se Svatava setkává s Miloškem a jeho přítelem Luboškem, natrefuje na Evženka, známého průvodčího z vlaku. Ten jezdí do německých klubů s jedním „kožeňákem“ – gayem, jenž má fetišistickou zálibu v koženém oblečení. Skleněná koule na barpultu, dark roomy a název Eyacul prezentují gay klub jako prostředí, kde se muži-gayové seznamují za účelem sexu. Na rozdíl od leseb, jež jsou považovány za „věrné jako hrdličky“. Lesbický klub, kde toto bylo tvrzeno, sice žádné dark roomy nemá a nikdo v něm v kůži nechodí, ale po žárlivých scénách spolu ženy odjíždí domů také za jasným účelem, jindy i ve větším počtu. Tak jsou zobrazovány mezilidské vztahy v obou prózách: lidská prázdnota, která je přebíjena promiskuitou, aby alespoň na okamžik člověk získal pocit, že není *sám*.

Vymezování heterosexuální většiny vůči homosexuální menšině (a naopak) se zde neodráží pouze v „dělení“ na podniky.

„Zkusilas někdy manželství?“

„Jsi blázen? Tahle odporná heterosexuální nuda mě vždycky děsila. Tebe ne?“ (DaŠ, s. 45)

V době, kdy kniha vyšla (2004), nebylo v České republice ještě uzákoněno registrované partnerství (2006), jež by mělo alespoň částečně homosexuálním párům suplovat manželský svazek. Formální stvrzení vztahu je tedy jen „nudou heterosexuální“ – něčím, co svazuje, co uvrhuje člověka do stereotypu, který vyvolává odpor. Tento dialog vede Svatava s Editou, *dámou se švihadlem*. Ofelka, která je po léta Svatavinou přítelkyní, je vdaná; mívá „heterosexuální období, no, to je toho“ (DaŠ, s. 198) a ničí Svatavu hláškami typu: „Víš, co nevím? [...] Jestli jsem lesba, nebo ne.“ (DaŠ, s. 180) Ona „odporná heterosexuální nuda“ je pro ni něčím, v čem většinu času prakticky není, ale co nehodlá kvůli finančnímu dotování opouštět.

„Přišli ti snad na to, že seš lesba a že ti tím pádem heterácký titulky moc nejdou?“ (DaŠ, s. 96) zeptá se Edita Svatavy, když zjistí, že ji vyhodili z pornočasopisu. Stejně jako heterosexuální většina vytvořila označení pro homosexuály, homosexuálové stojí na opačném pólu vůči „heterákům“ či „hátéčkám“, viz *Modrý trojúhelník*: „Nosili jsme černé mundury / a pásli po hátečkách / Po takových / co dřív dřív drželi našince v řetězech / a schovávali je

před světem“ (Antošová, 2005, s. 33). Název *Modrý trojúhelník* odkazuje na symbol růžového trojúhelníku, kterým byli označováni homosexuálové v koncentračních táborech.

Svatava hovoří také o tom, co znamenají lesby pro zvědavou heterosexuálku; považuje je v podstatě za jakýsi „nástroj“, který je zneužit, za zpestření. Proto Svatavu rozčilují Ofelčina vyjádření.

„Ty vdané krávy si vždycky myslí, že lesba je nějaká zvláštní odrůda muže, s kterou by mohla být docela zábava. Manžel je nudí, milenci využívají a samy se být bojí. Když se objeví lesba, zavětrí změnu. Hledají v posteli s ní únik a vyřešení svých problémů. Zkoušejí si na ní odžít své vztahy s mužskými a udělat si v nich jasno. Když se jim to povede, utečou zpátky k manželovi a milencům a nechají ji v tom pěkně samotnou. (DaŠ, s. 188)

Vztekle také reaguje na otázky novinářů, kteří neprokazují příliš invence. V poslední kapitole této práce porovnáme, nakolik se liší otázky, s nimiž se setkává Svatava z *Dámy a švihadla* a Svatava skutečná.

„Ještě pořád tě to zajímá? Pořád chceš vědět, jak to spolu děláme, kdo je chlap a kdo ženská, jaký pomůcky a jestli děti? Nic jiného tě nenapadne? Na to samý se furt ptaj ty novinářský zmrdi a nakonec tam stejně vždycky nechaj jenom coming out a ty fakany.“ (DaŠ, s. 177)

V *Dámě a švihadlu* se Svatava zúčastní natáčení televizního pořadu, který skončí fiaskem, neboť se jí podaří moderátorku zcela vyvést z míry. Bojkotuje její snahu o rozhovor, v němž jsou pokládány právě ony omílané otázky.

Jolantu rodiče kvůli její sexuální orientaci ji zavrhli; to, že je lesba, je považováno za větší „prohřešek“, než kdyby byla „kurva“. Noční můrou jsou pro ni hlasy, které jako by vycházely z úst jejích rodičů. Jolantinu orientaci považují za projev nevděku; obviňování je ještě horší kvůli tomu, že nejen že nesplnila očekávání jejích, ale i okolí.

„Vypadni, ty hajzle! Vypadni! Hřáli jsme si na prsou hada. Měli jsme tě uškrtit už v kolébce. Ta ostuda. Ta ostuda! Co lidí se nás ptalo: Má už kluka? Má už ta vaše holka kluka? A my nic nevěděli. Nic! Tajila jsi to. Lhala jsi nám. To jsme si nezasloužili. Dali jsme ti všechno. Všechno! A ty ses nám takhle odvděčila. [...] Vždycky jsme se báli, že z tebe vyroste kurva,

ale ty jsi horší než kurva! Kurva je sama sebou, ale ty, ty jsi teplá! Teplá! To jsme se dočkali. Taková ostuda! Měli jsme tě víc řezat. Řezat! Oni by tě ty roupy přešly.“

Zvolání „teplá“ získává svou sílu díky minulým citacím, je to onen neviditelný chór procházející napříč dějinami, který „zteploušuje“ (Butler, 1999). Totéž najdeme i v ...*Aniž řála hlavou*:

„vzpomněl jsem si  
jak periskopem těch dvou tlam  
chátral dovnitř dav  
a ubezpečen o své převaze  
začal zeslabovat slabé  
jeho prst mířil bodavinou na mne“  
(Antošová 1994a, s. 10)

„Její sexuální orientaci považoval za intelektuální výstřelek, za důsledek nudy a nadbytku. [...] Kdy už budeš konečně dospělá, opakoval donekonečna, kdy už budeš dospělá? [...] Stará panna!“ (NB, s. 114)

*Stará panna*, žena, jež žije bez muže a dětí, je považována za méněcennou. Na rozdíl od *starého mládence*, jak může být s humorem označován muž, jenž se vyhýbá trvalejší známosti, je *stará panna* slovním spojením s negativními konotacemi. Jolantin otec považuje svou dceru za nedospělou. Jen tak lze chápat, že netouží po muži. Čeká, až vyroste, a to, že je *žena*, potvrdí svým vztahem k muži.

„Už jsi s tím svým militantním lesbismem, nebo jak tomu říkáš, pěkně otravná,‘ nenechala se vyrušit. ‚Podívej, jaké je to prvotřídní zboží!‘“ (DaŠ, s. 49)

Otec v případě Jolanty i kamarádka v případě Svatavy nechápou, že lesbická orientace v případě jejich blízké není něco, co by si zrovna vymyslela. Buď je to „intelektuální výstřelek“, nebo snad soubor radikálních stanovisek, kterým odůvodňuje záměrné odmítání mužů. Akorát se dobrovolně *ochuzuje*.



### 3.4. Intimní styk

Když Bílek na začátku 90. let psal, že „i za těmi nejobhroublejšími slovy cítíš čistotu, i v těch nejotevřenějších básních o sexu se za tím vším skrývá cudnost“ (Bílek, 1991, s. 53), měla *Nordická blondýna* před sebou ještě více jak deset let času na to, aby představila Jolantu s „obrovským černým lomcovákem“ (NB, s. 80). Děťáková v *Tóraně* viděla ve verších Antošové strach, tedy že „neumí – bojí se? – pojmenovat otevřeně“ (Děťáková, 1998, s. 45) lesbický vztah, neboť je to téma ještě nezvyklé a choulostivé. O deset let později Mother number 1 pobízí Jolantu slovy: „Mrdej mi tu moji kundu.“ (NB, s. 144)

Blízkost dvou těl je tematizována v celé tvorbě, jen její pojetí se, jak je vidno, proměňuje – a to jak (prvoplánovou) vulgarizací, tak i pohlavím a počtem účastníků intimního styku.

O básních, jakými jsou např. *Clinamen* nebo *Falus z Kalendáře šestého smyslu*, který vyšel roku 1996, by se dalo říct, že jsou více „živočišné“ (vždyť v *Clinamenu* přímo narážíme na „oslavu Živočicha“ [Antošová, 1996, s. 35]) než jiné básně ze sbírky *Tórana* (1994). *Kalendář* sice vyšel později, ale víme, že básně pocházejí již z počátku 80. let, tedy z doby ještě předtím, než vyšla sbírka *Říkají mi poezie...*, jež je těm následujícím a autorce osobně nejvzdálenější. Nemůžeme tudíž bez výhrad prohlásit, že by postupem času docházelo, co se týče sexuálních praktik, k větší otevřenosti, avšak *Dámu a švihadlo* lze považovat, nejen proto, že je první prozaickou knihou, za jakýsi předěl v tvorbě. Díla *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* a *Ještě mě nezabíjej!* svým charakterem tuto myšlenku potvrzují. Pořád tu je hlavním motivem samota a v popředí je stále vymezování se vůči okolnímu světu, ale sex je zde zachycován zcela jinak.

K Antošové by těžko seděla v začátcích publikování nálepka „lesbická autorka“, psala-li o falu, „který se nechává líbat a laskat ohnivým jazykem“ (Antošová, 1996, s. 56). I když byla samota ženského „já“ „úzkostlivě homosexuální“ (Antošová, 1987, s. 11), protějškem ženského „já“ je mužské „ty“. Báseň *Drbna*, která vyšla ve sbírce *Ta ženská musí být opilá!* a jejíž název označuje jeden ze 14 měsíců v *Kalendáři šestého smyslu*, je první rozsáhlou básní, která zobrazuje intimní styk dvou žen. Přitom *Drbna*, považována za kultovní lesbickou báseň, nepocházela z autorčiny zkušenosti, nýbrž jí předcházela (Vacek, 2001).

Nejprve se zaměříme na texty, kde je „ty“ mužem, jako např. v básni *Clinamen*:

„Naše pohlaví  
byť tisíckrát zatracovaná a vysmívána  
zůstávají stejně nádherná!  
není to odsouzeníhodné utopit jazyk v přetékajícím lůně  
není to nechutné nasytit srdce vodopádem spermatu  
[...]  
vůbec to není nemravné nechat si na obličej přisát medúzu  
klitorisu a díky jí nemoci dýchat nemoci vidět nemoci mluvit  
je to oslava Živočicha!“  
(Antošová, 1996, s. 35–36)

„Oslava Živočicha“ je oslavou tělesnosti, oslavou dvou pohlaví, která se spojují. V básni jsou odsouvány hranice toho, co je „nechutné“ či „nemravné“; je to oslava přirozenosti, lidské sexuality v celé její nahotě – a to doslova. Ostych tu není žádoucí, a to jak v zobrazení samotného aktu, tak i ve volbě slov, jimiž je zachycen. Nejsou to perifrastické konstrukce, ale přímý útok na čtenářovy smysly; je tu tělo, které zakouší svou tělesnost právě ve styku s druhým. Vaginální sekret a semeno jsou následkem „smrtného výkřiku“ (1996, s. 35), orgasmickým ohňostrojem oslavy.

Báseň *Falus* nalezneme ve sbírce *Ta ženská musí být opilá!* pod názvem *Falický kult*.

„Znovuuznávám falický kult svých předků  
z kterého čerpám inspiraci  
z toho věčného vyvolávání obrazu ztopořeného falu  
který mám zaražen hluboko v ústech  
[...]  
cítím jeho květnaté paprsky  
zabodávající se do mých útrob jako zmrzlinová ozubená kola  
[...]  
nejednou je z něho obrovské spící mrně  
nejednou je bezbranný slabý a zranitelný“  
(Antošová, 1996, s. 56–59)

Falus, ztopořený a pronikající, se po vyvrcholení mění v „obrovské spící mrň“, orgán přebírá vlastnosti člověka, je antropomorfizován; slabý se schovává v lůně jako dítě v matce. Osoby jsou redukovány pouze na jejich pohlavní orgány, chybí jakýkoliv popis muže či ženy, představuje je pouze falus a vagína.

„dávám mu svůj mech pro odpočinek

[...]

svou životodárnou jeskyni vystlanou hebkým labutím peřím

svůj lačný jícen“

(Antošová, 1996, s. 58)

Ve *Falu* jsou za sebe výrazy, jimiž je zastupovány pohlavní orgány, řetězovitě řazeny. Uvedli jsme si, že dle Freudových výkladů je jedním ze symbolických znázornění ženského pohlaví jáma, tedy prostor charakterizovaný hloubkou, stejně jako v tomto případě jeskyně, jícen a v neposlední řadě brána:

„a jeho duše

rozpomínající se na antickou rozkoš

[...]

na šťastnou vizi svaté brány

představující mohutnou indickou jónih

[...]

lež teď přede mnou úplně nahý“

(Antošová, 1996, s. 61)

Ne náhodou se sbírka *Tórana* nazývá tak, jak se nazývá. *Tóraně*, v níž je „ty“ ženské, se budeme věnovat dále.

Falus vniká do otvorů, je *pohlčován*. Jako by „životodárná jeskyně“ a „lačný jícen“ opět upomínaly na Štyrského. Jícen, svalovinou vystlaný úsek trávicí trubice, zde metaforou vagíny, asociuje nejen „obrostlý jícen“ (Štyrský, 2001, s. 7) Emiliin, ale i Štyrským často užívaný motiv úst, která jsou na koláži doprovázející *Sexuální nocturno* (1931) lemována ochlupením. Sám Štyrský ústa nazývá „horní sluj rozkoše“ (Štyrský, 2001, s. 5) a dává je do jakési „dvojice“ s vagínou, „dolní slují“; čteme například, že pysky „se pohybovaly jako by

němé rty chtěly promluvit, nebo jako by člověk se zkamenělým jazykem chtěl zakokrhlat (Štyrský, 2001, s. 6)“.

Intimní styk však nemusí být pouze rozkoší. Rozpad představy o vysněném styku nacházíme v básni *Vojvoda*:

„Přijď už konečně!

ty neskutečný kníže půlnočních slunečnic

volají všechny neskutečné dívky z romantických vesnic

a šminkují si svou živočišnou krásu telat a kejhajících hus

barevnými líčidly

v netrpělivém očekávání čerstvě vykoupaného prince“

(Antošová, 1996, s. 40)

Chystající se dívky, jejichž krása je degradována na krásu telat a hus, naivně čekají v kulisách romantických vesnic na prince, „jsou dokořán otevřené čekající zvoucí k sobě“ (Antošová, 1996, s. 42). „Otevřenost“ dívek se opět – a jak si ještě ukážeme, tak i dále – váže k vagíně, zdůrazňuje jejich sexualitu, tělesnou připravenost, je to očekávání penetrace. Čeho se dočkají, se však vytouženému „princi“ značně vzdaluje.

„cizí opilý dech ve svých vyprahlých ústech

cítí pot cizího těla

který se na ně prudce pokládá

cítí bolestivý zmrazující dotek v sevřených útrobach

svíjejí se v hrozné křeči a prosí o smilování“

(Antošová, 1996, s. 42)

Dívky jsou „přemoženy dobytý a zrušeny / tak jako všechno co si kdy vysnily“ (ibid.), jsou bezbranné vůči aktivní síle, jež se jich zmocňuje. Iluze o jejich „poprvé“ se rozplynuly; čím větší jsou přípravy a očekávání, tím větší je pravděpodobnost, že se nenaplní. Stín, vstávající z jejich lože, „jest jejich otcem“ (ibid., s. 43). Incestní styk, mající povahu znásilnění, je snad nejhorší možnou variantou.

Žena a muž-otec namísto muže-partnera nejsou jedinou netradiční dvojicí, jejíž styk je zobrazován. V následujícím úryvku nejde o intimnost dvou blíže nespecifikovaných jedinců muž-žena, nýbrž o styk heterosexuální muže a homosexuální ženy.

„Jolanta chytila mladíka za ruku, kterou si to dělal. Mladík sebou leknutím trhl. [...] Upřel na Jolantu vyjevené oči. Jolanta si na něj pomalu sedla. ‚Myslel jsem,‘ šeptal mladík, ‚že jsi lesba...‘ [...] Pak sebou několikrát prudce trhl. [...] Jolanta se potichu oblékla. Pak se výhružně podívala na mladíka a položila si prst na ústa. Mladík pochopil. [...] Snad mě ten idiot nezbouchnul, běželo jí hlavou.“ (NB, s. 208)

Účastnila-li se Jolanta sexu ve více lidech, uspokojovala muže pouze ústy. Vyzve-li masturbujícího mladíka k pohlavnímu styku, je zaražen. Veškerý předchozí fyzický kontakt nepovažoval za vylučující se s Jolantinou lesbickou identitou, to přichází až nyní. Jolanta je v dominantní pozici. Po dosažení orgasmu pouze vyzve mladíka k mlčení a opustí byt, vše uskutečňuje z její iniciativy, za účelem jejího uspokojení. Mechanické, bez citů, avšak cíl byl dosažen. Hlavou jí proběhne akorát myšlenka o nechtěném těhotenství, která je vypuštěna po příchodu do vlastního bytu.

I intimní styk dvou žen není zobrazen pouze jednostranně, tedy jako projev lásky či naplnění vzájemné fyzické touhy. Je přítomna hořkost, dokonce i brutalita (viz chvíle s policistkou na toaletách).

Báseň *Drbna* zachycuje dvě ženy, jež spolu stráví noc, ale přece jen je mezi nimi určitá bariéra; chtíč je utlumován pocitem ohavnosti.

„Moje hlava spočinula na tvém vytušeném klínu  
jenž se mimoděk sevřel v jakémsi palčivém pocitu obrany  
moje prsty se spálily o tvá horká stehna  
[...]  
žádala sis muže a tak jsi ve zhasnutém pokoji  
ještě zhasínala oči a spokojovala se se mnou“  
(Antošová, 1996, s. 51–53)

Popis situace je citlivý, mrazivý; není to „oslava Živočicha“, je to chtěná a zároveň nechtěná chvíle. „Já“ v básni, jedna z žen, uspokojuje druhou, ač ví, že ta ke sužována výčitkami. Pocit slasti se bije s pocitem hnusu, žena se po vyvrcholení se odvrací.

„Uvědomila sis snad ohavnost nás obou  
ohavnost té pekelné noci

kdy jsou všichni kdoví proč šťastní a veselí  
a kdy my a nám podobní a podobné  
pocítují mnohem výrazněji svou bídu a nicotnost  
než kdykoliv jindy?“ (Antošová, 1996, s. 54)

Homosexuální páry z těchto veršů vycházejí jako ty nicotné, uvědomující si svou jinakost, jež je považována za méněcennost, ne-li přímo bezcennost. Zatímco ta, jež byla uspokojována, trpí, neboť má pocit nepatřičnosti, vydědění, druhá je vůči tomuto pocitu lhostejná. Její jednání lze interpretovat tak, že si je vědoma statusu, který získávají, ví, že zkrátka není schopna změnit to, jaká je, ale ne jako „pronásledovaný“ Ženamuž v ...*Aniž t'ala hlavou* – je smířena:

„Položila jsem se na záda a v duchu se ti vysmívala  
tak jako se ti vysmívám teď  
když vyzrazuji tvoje tajemství  
protože moje tajemství to není“  
(Antošová, 1996, s. 52)

V *Dámě a švihadlu* je několik vášnivých lesbických milostných scén, ale víme, že jakmile intimní chvíle skončí, ukáže se přítomnost něčeho rušivého.

„Milovala se jako vichřice, která se s praskotem vřítí do lesa, vyvrátí pár kamenů, zakvílí rozkoší a pak se na půl minuty propadne do strnulého ticha.“ (DaŠ, s. 41)

K milování s Editou dochází v horské chatě, která představuje prostor, jenž Svatavu odděluje od všeho, co jí komplikuje život. Edita, „dáma se švihadlem“, jen dočasně zaplňuje místo po Ofelce.

Další jejich setkání už není tím vytržením, příjemné pocity mizí v momentě, kdy Svatava spatřuje pohled sýkorky.

„Prohýbala se přede mnou jako zralý klas a hbitě mi stahovala kalhoty. Ještě nikdy nebyla tak vzrušená. Svezla se na kolena, vtáhla nosem i ústy mou vůni a zabloudila do mě jazykem. Když se můj zrak svezl po zažloutlém okně, střetl se s něčím lesklým a hněvivým, co strnule nahlíželo dovnitř. Bylo to nehybné oko sýkorky, zírající jakoby skrz plexisklový otvor

v plynové masce. [...] Přestala jsem úplně vnímat Editu. Její jazyk se proměnil v zobák, nořící se do staré, žluklé slaniny.“ (DaŠ, s. 212)

Okamžik splynutí se mění v něco odporného; jazyk se mění v zobák, vagína ve starou, žluklou slaninu. Strnulé sýkorčino oko jako kdyby hodnotilo situaci, nahlíželo do Svatačina nitra. Vztahové potíže a pocit strádání náhle nemůže přebít sexem, ač je paradoxně Edita vzrušená jako nikdy. Akt je zakončen předstíraným orgasmem, kapitola končí.

Ve sbírce *Tórana* je blízkost dvou žen zachycena prostřednictvím metafor, které se více či méně vážou k antickým mýtům. Může se zdát, že Antošová se pokouší o jakousi, spíše symbolickou, návaznost na poezii básničky Sapphó. Důležitou roli zde hraje vodní prostředí; slova, která se s ním pojí, nalezneme ve verších vystihujících intimní okamžik:

„Přijed’ za mnou do mrtvých hor

jsou dnes fialové jako naše dvě medúzy

těsně přisáté k sobě

a zítra budou zlaté vím to

vím že mi do klína spadne meteor

ty ho vylovíš posledním stiskem večera“

(Antošová, 1994b, s. 23)

„Přisáté medúzy“ můžeme srovnávat s již uvedeným veršem z básně *Clinamen*: „vůbec to není nemravné nechat si na obličej přisát medúzu“ (Antošová, 1996, s. 36).

Pozornost je soustředěna na oblast vagíny i v básni *Včera jsem se roztříštila*:

„pro temný pahorek

útočící dvěma hlubokými stehny

na přítomnost Večernice

v zrcadle mého jazyka a rtů

dotýkajících se podmořského výběžku tvé slávy“

(Antošová, 1994b, s. 34)

V básni *Mráz* je zaznamenána křehkost okamžiku, kdy se milují dvě dívky. Je to okamžik odtržení od světa – a ač v něm jsou přítomny intenzivní city, podobá se konfrontací s okolním světem „pekelné noci“ z básně *Drbna*.

„svět za nimi  
s okem špičatým jak rampouch  
nahlédne přes okap  
Dvě dívky milující se víc  
nežli je schopen přijímat  
zalidní pokoj barevnými stíny“  
(ibid., s. 38)

Vskutku atypický „pár“ tvoří v *Ještě mě nezabíjej!* ženské „já“ a Smrtka, jež „ženy bere si / a muže honí na popravy“ (Antošová, 2005, s. 11). Milování, o které scvrklá a klepající se Smrtka žadoní, je pro ženské „já“ zároveň koncem života. Verše, které byly citovány v jiné části této práce, obsahovaly výjev, kdy mluvčí sáhne Smrtce do rozkroku. Opět zde nacházíme zajímavou paralelu s dílem Štyrského. Fascinace smrtí a její pojení se slastí bylo předmětem řady jeho výtvorů. V souvislosti se zmíněnou básní *Oklat' mě!* nám může na mysli vytanout koláž doprovázející text *Emilie přichází ke mně ve snu*; jedná se o kostlivce s penisem.

Ve sbírce *Tórana* vnímá ženské „já“ klín jako intimní zónu, jako oblast přístupnou vyvolené bytosti, která zde může působit rozkoš. V „nekrofilních groteskách“ ovšem Smrtka nocuje „u chlupatý studánky / plný vaty a krve“ (ibid., s. 14). Ve *Frndění* se mluvčí vypráví o tom, jak se rozhodla zkusit sex ve třech – s „tlustou policajtskou frndou“ a „jejím starým“. Sex ve třech praktikuje i Jolanta v *Nordické blondýně*; tam je popisován otevřeně, pomocí vulgarismů, ale jeho mechaničnost ho staví na stejnou úroveň se stereotypními úkony jakéhokoliv rázu. Zde jsou sadomasochistické praktiky zobrazovány zcela laxním způsobem:

„Frnda si hned vlezla do nákejch řetězů  
a začala si tam cpát nože  
Její starej mě ukecal  
abych mu dala bondáž nebo co“  
(ibid., s. 55)



*Frndění* zakončuje aluze na satirický komiks Zelený Raoul, jehož název se ostatně objevuje v podtitulku „variaci na Zeleného Raoula“. „Byla to Halina Pawłowská? / Paula Wild? / Nebo Šárka Grossová? / A co Jan Tleskač?“ (ibid.) odkazuje na otázku „A co na to Jan Tleskač?“, jež se v komiksu objevuje.

## Autorka

V kapitole o existenci lesby v rámci kategorie „žena“ a „lesbické literatuře“ byly srovnávány jednotlivé pokusy o vymezení daných pojmů. Na základě rozhovorů se Svatavou Antošovou si ukážeme, jak se právě ona staví k tomuto „značkování“, jež se jí bezprostředně týká, a jakým způsobem jsou jí pokládány otázky. Nesmyslnost šablonovitých otázek, které jsou v podstatě součástí „zteploušování“ (Butler, 1999), se vyjevuje nejen ve tvorbě, ale i v reálném životě autorky. Účelem této kapitoly je snaha o konfrontaci teorie a fikce s praxí a realitou.

Několikrát jsme zmínili, že psaní Antošové je hodnoceno jako „vymykající se“, a to nejen jakýmsi „morálním standardům“ – dle Balvína v jeho recenzi na Nordickou blondýnu jde i o „o vzácný a ilustrativní případ afirmace i negace něčeho, čemu se říká ženské či feministické psaní: Přítomny jsou v něm atributy otevřenosti, upřímnosti, ba důvěrnosti až sebezníčující; chybí však feminní citlivost k sexuálním motivům – kniha obsahuje málo lásky a intimní erotiky a naopak mnoho otevřených sexuálních scén.“ (Balvín, 2005) Přihlédneme-li k Matonohou (2008) předloženým možnostem výkladu pojmu „ženské psaní“, kterým se zde však kvůli komplikovanosti blíže věnovat nebudeme, mohli bychom Balvínovu charakteristiku možná považovat za až příliš omezující, vidí-li jako jedny z hlavních atributů otevřenost, upřímnost a důvěrnost. A může pak tento pohled korespondovat s tvrzeními Zimmermanové (2007) o lesbických autorkách?

Každopádně je tak Antošová postavena „někam mezi“, chybí „feminní citlivost“, mnoho otevřených sexuálních scén má tedy negovat „ženskost“, která je právě též „nedostatečná“ v případě ženy-lesby, jak se ukázalo na příkladech. Rozhovory s Antošovou se ve většině případů stočí k její sexuální orientaci, a tak se stává, že se dostává do pozice té „jiné“, která by měla vysvětlovat, „jak to u ‚těch jiných‘ chodí“.

V rozhovoru pro *Labyrint revue* byla Antošové položena otázka: „Jak se snášíš ve tvém životě příslušnost k lesbické komunitě a k patafyzickému hnutí zároveň?“ (Dumková, 2006, s. 59) Jako kdyby preference žen v milostném životě a působení v Patafyzickém kolegiu byla jakási pořízená členství v klubech, či dokonce dva těžké úděly. Antošová opravuje, že „patafyzika není hnutí, ale věda“ (ibid.) a s lesbismem má společného akorát jmenovatele – menšinu, a to „v prvním případě intelektuální, v tom druhém sexuální“ (ibid.). Autorka rozhovoru se však dle Antošové zřejmě ptá na to, co u patafyziků, převážně mužů, dělá ona, žena – a navíc lesba. Odpovídá, že „patafyzici kdysi založili tzv. sektu

bezpohlavních“ (ibid.), a tudíž příslušnost k jakémukoliv pohlaví nehraje ve vztahu k patafyzice žádnou roli. A lze si domyslet, že ani sexuální orientace.

V jiném rozhovoru se Eduard Vacek říká, že „pojem ‚feminismus‘ je v části mužské populace synonymem pojmu ‚ženská frigidita‘ nebo ‚lesbismus‘“ (Vacek, 2001, s. 21). Na Antošové tedy opět je, aby vysvětlovala vztah mezi feminismem a lesbismem, tedy to, že jedno hned neznamená druhé – a naopak. V kapitole Lesbi(ani)smus byl úryvek rozhovoru z magazínu *Živel*, v němž Antošová na otázku, zda vnímá rozdíl mezi lesbismem a lesbianismem (životním stylem), odpovídá spíše s ironií. V tomto rozhovoru, který mu předcházela, se Vacek ptá na to, zda má lesba jiný životní styl než heterosexuálka, bez –ismů. Antošová odpovídá: „Jistě. Nejsme nijak bohaté. ‚Heteru‘ většinou živí manžel, nás neživí nikdo. Každá jsme tu sama za sebe.“ (Vacek, 2001, s. 22) Rozdíl v životním stylu tedy spatřuje v až v situacích, které vyplynou – kvůli absenci manžela – z horší finanční situace, a v přiřkládání menší důležitosti sexu v partnerském vztahu. O těchto rozdílech by jistě bylo možné s hetero- i homosexuálními ženami dlouho polemizovat. Antošová (\*1957) navíc samozřejmě nemůže hovořit za celou lesbickou komunitu, která zahrnuje i ženy nižší věkové kategorie. V současné době, devět let po uvedeném rozhovoru, by bylo obzvlášť zajímavé provést sociologickou studii na téma „lesbický životní styl“. Rozdíl Antošová nepochybně spatřuje i v mateřství (byť řada lesbických žen vychovává děti) a v alespoň částečném oproštění se od tradičních heterosexuálních modelů chování.

Žítí v heterosexuální většinové společnosti, která má své zákonitosti, modely a hlavně pravidla výchovy, má dle Antošové i na homosexuální jedince takový vliv, že než se ho zbaví, je mu téměř čtyřicet; lesbický vztah je těmito modely také ovlivněn, vytvoření jakéhosi „protimodelu“ je individuální záležitostí. (Fábry, 2002) Ačkoliv Antošová nemá „jasný model“, za důležité považuje neustálé hledání alternativ, oproštění se od heterosexuálního řádu, který je úzce propojen s oním „nuceným stáváním se holkou/klukem“ (Butler, 1999).

Božena Správcová (A2) se v půlce rozhovoru s Antošovou od literární tvorby přenesla k lesbismu. Ptá se Antošové, zda je připravena na pouhé „no a co?“, prohlásí-li někde, že je lesba. Prý jako by počítala s dvěma tradičními reakcemi – „jednak s úděsem a pištěním, jednak s něčím jako: Hurá, konečně jsi to řekla (Správcová, 2007, s. 4). Antošová však namítá, že je vidět, že Správcová lesba není, že úděs a pištění jsou „jen takový pomocný heterácký klišé“ (ibid.), že naopak právě „no a co“ je tou nejčastější reakcí. Tím, že žena řekne, že je lesba, jen otevřeně přiznává, že je alternativa možná. V roce, kdy byl rozhovor uskutečněn, měla Antošová na kontě šest básnických a dvě prozaické knihy, a přesto jí byla na základě úvahy, že některé menšiny drží spolu, kladena např. otázka, zda je plusem, či

mínusem, když je žena, s kterou má spolupracovat, také lesba. Důležitější je pro tuto práci otázka, zda se „lesbická literatura“ nevyděljuje z literatury „trochu uměle – jako nějaká jiná liga“ (ibid., s. 5). Na totéž se ptá Hana Fábry, a to s dodatkem: „[...] S pojmem heterosexuální básník som sa totiž nikdy nestretla.“ (Fábry, 2002, s. 4). V obou případech Antošová odpovídá, že si je zaškatulkování vědoma, ví, že je to lákadlo; nebrání se mu, ale i kdyby – nemůže nic ovlivnit. „Já vím, že se označení ‚lesbická autorka‘ (mimochodem – teď se tomu snad říká ‚queer‘) už asi nikdy nezbavím, i když budu psát třeba životopis poslance Jiřího Karase (KDU-ČSL), ale zároveň to není něco, čeho bych se zbavovat chtěla.“ (Správcová, 2007, s. 5). I takto může vypadat pohled na pojmy *lesbická literatura* a *queer*, na jejichž obtížné vymezení tato práce poukazuje. Ta, již jako jediné v České republice zůstala nálepka „lesbická básnířka“, sama považuje *lesbickou literaturu* za konstrukt kritiků a historiků, a slovo *queer* nejistě považuje za synonymum pro „homosexuální“. Nutno dodat, že na Kopáčovu otázku, zda je *lesbická literatura* (ve významu literatura psaná lesbami) něčím, kromě tématu, specifická, odpovídá: „Až na řídké výjimky ji nečtou heterosexuálové. My vaši literaturu čteme.“ (Kopáč, 2007, s. 17)

Fábry (2002) se dotýká i působení Antošové v redakci časopisu *Cosmopolitan*. Vnímá ho jako „kultový proheterosexuální časopis, určený predovšetkým heterosexuálním ženám“ (ibid., s. 4), s čímž se lze při pohledu na úryvky názorově ztotožnit. Fábry má pocit, že jakmile se v něm vyskytne nějaké lesbické téma, jde spíše o pikantní příběhy o coming outu a (ne)chtění dětí. Antošová se dřívějšího *Cosmopolitanu* „zastává“, později jí jeho koncepce začala vadit. „Takže jsem odmítla psát o naší tematice, říkala jsem, že je to z mé strany neobjektivní, že to musím dělat, jak to znám já, a nemůžu to dělat heteráčským způsobem.“ (ibid.) Neschopnost psát „heteráčským způsobem“ je zachycena i v *Dámě a švihadlu*. Kopáč Antošové klade otázku, „co v takovém magazínu pracuje za lidi“ (Kopáč, 2007, s. 26). Na *Cosmopolitan* je nahlíženo výsměšně; i když je to snad nejčtenější časopis s nálepkou „pro ženy“, jeho obsah není v žádném případě brán vážně a je těžko představitelné, kdo může mít texty na svědomí. Tak reaguje i Antošová: „Nebudeš mi to věřit, ale v podstatě skvělá parta.“ (ibid.) Svůj odchod vysvětluje Kopáčovi stylem, jakým je veden celý rozhovor – že kdyby setrvala, hrozilo by, že se „z vědomého patafyzika“ stane opět „patafyzikem nevědomým“ (ibid.). Bartkyová (1997) píše o disciplinačních praktikách, jejichž cílem je dosáhnout toho „správného“ feminního těla. *Cosmopolitan* předkládá rady a tipy pro feminní ženu, která hledá svůj protějšek v maskulinním muži. Přitom muži, kteří by na základě triků měli ženám snáze podlehnout, přistupují k obsahu „ženských časopisů“ s despektem. Společně s faktem, že Antošová, ne-feminní a ne-heterosexuální žena v takovém časopise, byt' měl v počátku

širší tematický záběr, pracovala, koresponduje s tezemi o konstruovanosti a s texty Antošové, jež ukazují, jak snadno lze podvrátit a destabilizovat to, co se jeví jako „normální“, „dané“, „správné“ – *Cosmopolitan* jako by jen „objektivně“ odrážel, jaké ženy *jsou*, resp. se snažil navádět, jaké by měly „správně“ být, aby se potažmo dostaly blíže muži, zatímco autorky textů ani potenciální objekty zájmu se s obsahem vůbec nemusí ztotožňovat.

Požadavek oslovit heterosexuální čtenářku mohla Antošová splnit jen do určité míry; je pochopitelné, že nemohla napsat článek o lesbismu, k němuž by přistupovala objektivně. Kromě rozhovoru s Fábry, která o tom, co je lesbické, hovoří jako o „našem“, je patrné, že otázky pokládají heterosexuálové, a to takovým způsobem, aby odpovědi Antošové oslovily heterosexuálního čtenáře. Čtenáře, kterého je „nutné“ seznámit s tím, jak „to“ funguje, nabídnout mu průzor skrz pomyslnou bariéru, která je stále udržována pomocí rozlišování na „oni“ a „my“.

## Závěr

Svatava Antošová se „nálepek“, které získala, již nezabývá, a to i kdyby její následující tvorba byla diametrálně odlišná od té dosavadní. Lesbická autorka, provokující, ne-li až prvoplánově vulgární, a jako pozůstatek z minulosti alespoň ještě bývalá dělnice. Kategorizaci se nevyhne, ale může k tomuto neustálému zařazování a s ním spojeným přístupům alespoň vyjádřit své stanovisko; na vykonstruovanost kategorií lze poukázat jejich podvrácením.

Jak jsme si uvedli, centrem pozornosti nebylo sledovat působení Antošové jakožto autorky v rámci skupiny autorů debutujících okolo roku 1980, nýbrž jsme se pokoušeli aplikovat na její dílo primárně ne-literárních teoretické přístupy Judith Butlerové a Michela Foucaulta. Podstatné je pro tuto práci tvrzení o sociální konstruovanosti sexuality. Butlerová (2003) zpochybňuje existenci „podstaty“, kterou by gender (rod) vyjadřoval. To, co se jeví jako „vnitřní“, je jen povrchovou signifikací (ibid.); „historické možnosti, materializované prostřednictvím rozličných tělesných štýlov, nie sú ničím iným ako kultúrnymi fikciami, ktoré sú regulované trestami a striedavo stelesňované, alebo násilne odvrácané“ (Butler, 2003, s. 191). Tyto myšlenky daly vzniknout oborům, jakými jsou *gay a lesbická* nebo *queer studia*; práce se věnovala podstatným pojmům, s nimiž se v této oblasti pracuje. Ukázalo se, že kvůli rozdílným pohledům např. na společné znaky lesbické tvorby či na to, zda homosexuál čte stejně jako heterosexuál, nedovolují vytvořit u některých pojmů pevné hranice.

Postavy v prózách a mluvčí v básních Antošové jsou často společensky „trestány“; v jejich případě není ona triáda pohlaví/gender/touha koherentní. Směšné lpění na potřebě zařazovat do těchto kategorií se stává jedním z ústředních témat autorčiny tvorby. Fikční svět, který je spíše panoptikem nejrůznějších pokřivených jedinců, a to jak tělesně, tak duševně, je nadsazeným odrazem světa reálného; světa, v němž je permanentně vykonáván nad těly dohled, v němž každé vybočení vůči „normálu“ přináší sankce. Pouze volbou vulgárních, expresivních slov a tematizací sexuality se Antošová může dostat co nejbližší k lidskému tělu, tělu sexualizovanému a nepodléhajícímu tabuizaci a disciplinaci. Ukazuje svět v jeho karnalitě, zbavuje karnevalové groteskno veselí, ale ponechává koncepci světa „naruby“; je to cynický výsměch do tváří těch, kteří se zoufale snaží naplnit představy neexistujícího ideálu – jejich těla jsou zachycována při souložích a vylučování, tělesné procesy vyjevují člověka v jeho „nizkosti“, vše se ukazuje jako falešné a hnusné, jen různým způsobem. Během

představení děl a rozborů textů bylo také nalezeno několik styčných bodů s tvorbou Jindřicha Štyrského.

Jelikož se v dílech objevují narážky na život autorky, k celkovému uchopení tvorby Antošové nemohly zůstat stranou rozhovory, které v průběhu posledních deseti let poskytla. Svatava Antošová se sice, co se homosexuality týče, ztotožňuje spíše s esencialistickými názory, ale v jejím přístupu k životu a v přístupu postav jejích próz nalezneme společný rys – hledání alternativy, snahu o překročení toho, co je „normální“, protože jen tak člověk může změnit, co se jeví jako „dané“, a tím pádem omezující.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura:

- ANTOŠOVÁ Svatava. 1987. *Říkají mi poezie*. Praha : Mladá fronta.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 1990. *Ta ženská musí být opilá!* Praha: Československý spisovatel.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 1994a. *...Aniž ťala hlavou*. Praha : Krásné nákladatelství.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 1994b. *Tórana*. Praha : Mladá fronta.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 1996. *Kalendář šestého smyslu*. Praha : Clinamen.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 2004. *Dáma a švihadlo : lesbicko-killerská parodie s autobiografickými prvky*. Olomouc : Votobia.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 2005. *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala : pornogroteska za časů terorismu*. Praha : Concordia.
- ANTOŠOVÁ Svatava. 2005. *Ještě mě nezabíjej! : dvanáct nekrofilních grotesek a jedna černá pohádka*. Praha : Protis.
- ANTOŠOVÁ, Svatava. 2008. *Vlčí slina*. Praha : Protis.

### Sekundární literatura:

- BACHTIN, Michail Michajlovič. 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo.
- BALVÍN, Jaroslav, ml. 2005. Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala. *Dobrá adresa*, roč. 6, č. 12, s. 38–39.
- BALVÍN, Jaroslav, ml. *Portál české literatury* [online]. 2005 [cit. 2010-07-27]. Nové knihy: Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala. Dostupné z WWW: <<http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1162-nordickou-blondynu-jsem-nikdy-nelizala/>>.
- BARŠA, Pavel. 1999. Judith Butlerová: teorie performativního rodu a dilemata současného feminismu. *Filosofický časopis*, roč. 47, č. 5, s. 772-785.
- BARTKY, Sandra Lee. 1997. Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. In CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (ed.). *Writing on the body : female embodiment and feminist theory*. New York : Columbia University Press, s. 129–154.
- BÍLEK, Petr A. 1991. Rebel, ale ne bez příčiny (Svatava Antošová). In „Generace“ osamělých běžčů. Praha : Československý spisovatel, s. 53–54.



- BUTLER, Judith. 2003. *Trampoty s rodом : feminizmus a podryvovanie identity*. Bratislava : Aspekt.
- BUTLER, Judith. 1999. Kritické teploušství. *Filosofický časopis*, roč. 47, č. 5, s. 753–771.
- Cosmopolitan*. 2010, roč. 13, č. 6, s. 8.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. 2009. *Příběh těla*. Praha : Pistorius.
- DĚTÁKOVÁ, Zuzana. 1998. Je to tak příjemné a lidské, že už zase píšu. *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 10, s. 43–46.
- DUDEN, Barbara. 1997. Pohlavie, biológia, dejiny tela. *Aspekt : ženské telo II*, č. 3, s. 22–29.
- DUMKOVÁ, Věra. 2006. Svatava Antošová. *Labyrint revue*, č. 19/20, s. 59–61.
- FÁBRY, Hana. *Atribút : Mesačník pre gejov a lesby* [online]. 2004 [cit. 2010-07-27]. Svatava Antošová: “Nebát se být sama sebou”. Dostupné z WWW: <<http://www.ganymedes.info/atribut/aanicka.htm>> .
- FADERMAN, Lillian. 2002. *Krásnější než láska mužů : romantické přátelství a láska mezi ženami od renesance po současnost*. Praha : One Woman Press.
- FAFEJTA, Martin. 2002. K některým strategiím feministické politiky: dekonstrukce rodové/genderové symboliky. *Sociologický časopis*, roč. 38., č. 5, s. 593–606.
- FILIPEC, Josef a kol. 2007. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 4. vyd. Praha : Academia.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Dějiny sexuality I: vůle k vědění*. Praha : Herrmann a synové.
- FREUD, Sigmund. 1956. *Úvod do psychoanalysy* 2. 2. vyd. Praha : Albert.
- FREUD, Sigmund. 1998. *Výklad snů*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství.
- GUTKOVÁ, Doris. 2000. Organizační princip sexuality. In KICZKOVÁ, Zuzana a kol. *Otázky rodové identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*, s. 11–15. Bratislava: Univerzita komenského.
- HALPERIN, David. 1990. Homosexuality: A Cultural Construct. An Exchange with Richard Schneider. In *One Hundred Year of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York : Routhledge.
- HALPERIN, David. 1995. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York : University Press.
- JAGOSE, Annamarie. 1996. *Queer Theory*. Melbourne University Press.
- JAMEK, Václav. 2001. *O prašivém houfci: literatura, homosexualita, AIDS*. Praha : Torst.
- KICZKOVÁ, Zuzana. 2007. Subjekt – Moc – Rod: Kritické inšpirácie Judith Butler. In KICZKOVÁ, Libuše a kol. *Vztahy, jazyky, těla : texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*. Praha : FHS, s. 37–53.

- KOPÁČ, Radim. 2007. Ascendent mám v Drbně : rozhovor se Svatavou Antošovou. In *Otočila jsem hlavu tím směrem... : rozhovory s ženami: o literatuře a jiném*. Praha : Protis.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host.
- LISHAUGEN, Roar. 2006. Chlap s chlapem tancovati, totě tak, jak by jedl chléb s chlebem – setkání s druhým pohledem queer teorie. In ZACHOVÁ, P.; POSLEDNÍ, P.; VÍŠKA, V. (ed.). *Setkání s druhým. Sborník příspěvků z VI. literární laboratoře*, Hradec Králové : Gaudeamus, s. 241–247.
- MATONOHÁ, Jan. 2008. „Ženské psaní“ jako inscenace limit textu. *Česká literatura*, roč. 56, č. 2, s. 201–228.
- MILLS, Sara. 2007. Feministická teorie a teorie diskursu. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Ženská literární tradice a hledání identit : antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha : Slon, s. 275–305.
- NOVOTNÝ, Vladimír. *Portál české literatury* [online]. 2005 [cit. 2010-07-27]. Nové knihy: Ještě mě nezabíjej!. Dostupné z WWW: <<http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1163-jeste-me-nezabijej/>>.
- PLATÓN. 2005. *Symposion*. Praha: Oikoymenh.
- RENZETTI, Claire M.; CURRAN, Daniel J. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha : Karolinum.
- RICH, Adrienne. 1996. Povinná heterosexuality a lesbická existencia. *Aspekt : lesbická existencia*, č. 1, s. 12–17.
- SPARGO, Tamsin. 2001. *Foucault a teorie podivného*. Praha : Triton.
- SPRÁVCOVÁ, Božena. 2007. Víc o tom nemusíš vědět... : rozhovor se Svatavou Antošovou. *Tvar*, roč. 18, č. 5, s. 4–5.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. 1970. *Sny*. Praha : Odeon.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. 2001. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha : Torst.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír. 1995. Anti-modlitba a píseň Sv. Antošové. In *Proglas*, roč. 6, č. 2, s. 51–52.
- TUREK, Kazimír. 2005. Svatava Antošová: Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala. *A2*, roč. 1, č. 12/13, s. 44.
- VACEK, Eduard. 2001. Prostor hlučného ticha. *Reflex*, roč. 12, č. 35, s. 20–23.
- VOJVODÍK, Josef. 2001. *Imagines corporis : tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host.
- ZÁBRODSKÁ, Kateřina. 2009. *Variace na gender*. Praha : Academia.

ZIMMERMAN, Bonnie. 1997. Co nikdy nebylo : přehled lesbické feministické kritiky. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Ženská literární tradice a hledání identit : antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha : Slon, s. 75–113.

#### **Internetové zdroje:**

NOVOTNÝ, Vladimír; PIORECKÝ, Karel. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. c2006-2008, 1. 4. 2008 [cit. 2010-07-27]. Svatava Antošová. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkeskyliteratury.cz/showContent.jsp?docId=905>>.

Kategorie: LGBT spisovatelé. In *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2001- , strana naposledy edit. 2010-11-05, 04:44 [cit. 2010-07-27].

Dostupné z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Kategorie:LGBT\\_spisovatel%C3%A9](http://cs.wikipedia.org/wiki/Kategorie:LGBT_spisovatel%C3%A9)>.